

EL 98 A LA LUZ DE LA LITERATURA Y LA FILOSOFÍA

COLOQUIO INTERNACIONAL
SZEGED, 16-17 DE OCTUBRE DE 1998

Redactores:

Dezső Csejtei
Sándor Laczkó
László Scholz

Organiza:

Embajada de España en Hungría
Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, Budapest
Universidad József Attila, Departamento de Filosofía, Szeged
Fundación Pro Philosophia Szegediensi, Szeged

Szeged
1999



Los organizadores manifiestan su particular agradecimiento a la Embajada de España en Hungría, así como a las siguientes instituciones patrocinadoras:

Instituto Cervantes
Hungarian Foreign Trade Bank Ltd.
Fundación Pro Philosophia Szegediensi
Ministerio del Patrimonio Cultural Nacional de Hungría
Departamento de Filosofía de la Universidad JATE de Szeged
Departamento de Español de la Universidad ELTE de Budapest

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000250013

HU ISSN 0866-028X
ISBN 963-481-913-3

B 182786

Editorial: Fundación Pro Philosophia Szegediensi
Tipografía: PERGAMEN-TEXT Bt.
Diseño: Quadrivium Szeged
Impresión: József Szűcs

Dirección del Editorial:
Fundación Pro Philosophia Szegediensi
H 6722 Szeged, Petőfi Sándor sgt. 30-34.
Hungría
Tel/Fax: (36) (62) 454-179

CONTENIDO

	Discurso pronunciado por el embajador de España, el Excmo. Sr. D. Fernando Perpiñà Robert con ocasión de la inauguración del coloquio internacional sobre el 98	5
Fernando García de Cortázar	Un 98 sin llanto	8
Pedro Cerezo Galán	La doble crisis, ideológica e intelectual, del 98	15
José-Carlos Mainer	1898 en la literatura: Las huellas españolas del desastre	37
Dezső Csejtei	La filosofía del paisaje en los ensayos de Unamuno	52
Dóra Faix	La desintegración de los géneros literarios en la generación del 98	80
István Szilágyi	Europeísmo y modernidad (Ortega y la generación del 98)	88
Imre Garaczi	Records of the Tragical Awareness of Life	99
Zoltán Kalmár	The Philosophy of Agony	105
María-Dolores Albiac Blanco	Una dialéctica de la ficción y de la historia: imagen, reflejo y autobiografía en <i>San Manuel Bueno, mártir</i> .	112
Gabriella Menczel	Desintegración y reconstrucción en la novela de <i>Don Sandalio, jugador de ajedrez</i> de Miguel de Unamuno	138
László Scholz	El no-existente caballero (Unamuno y Macedonio Fernández)	144
Csaba Csuday	Abismos y "abismamientos" en (la) <i>Niebla</i>	155
Thomas Mermall	Género, retórica y representación en <i>Cómo se hace una novela</i>	162
Mária Gerse	Análisis narratológico de la agonía en <i>Niebla</i> y en <i>Todo verdor perecerá</i>	170
Erzsébet Dobos	Azorín, visto por Ortega y Gasset	177
Tamás Zoltán Kiss	Azorín y las lecturas de la tradición áurea	184
Francisco José Martín	Del medio vital al medio histórico (José Martínez Ruiz en el laberinto del 98)	190

Ana Orenga	Poetas del tiempo perdido: anuncios del modernismo de tono menor en la poesía de Ricardo Gil	209
Eva Simon	<i>El árbol de la ciencia</i> de Pío Baroja	221
László Vasas	La tradición de lo grotesco en la literatura española y los esperpentos de Valle-Inclán	232
Ferenc Fischer	La Guerra hispano-norteamericana a través de los libros de textos de historia alemanes de la época (1900-1918)	237
György Kukovecz	La victoria arrebatada '98 en la conciencia nacional cubana	251

DISCURSO PRONUNCIADO POR EL EMBAJADOR DE ESPAÑA, EL EXCMO. SR. D. FERNANDO PERPIÑÀ ROBERT CON OCASIÓN DE LA INAUGURACIÓN DEL COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE EL 98

(SZEGED, 16 DE OCTUBRE DE 1998)

Señor Vicerrector, Señor Subsecretario de Estado, Señores profesores y amigos, estudiantes e interesados en la cultura española, señoras y señores.

Quiero expresar en primer lugar mi satisfacción por estar presente en la inauguración de este coloquio sobre el 98 en esta bella ciudad de Szeged, y quiero agradecer a los profesores Scholz y Csejtei de las Universidades de Budapest y de Szeged por haberlo hecho posible, con el apoyo del Ministerio Húngaro de Cultura, el Instituto Cervantes de Viena y la Embajada de España. Aún recuerdo el encuentro primero que tuvimos en la Embajada de España con los profesores Scholz y Csejtei, cuando empezamos a estudiar la posibilidad de llevar a la práctica una idea que entonces parecía un sueño y ahora es una brillante realidad.

Estoy seguro de que la presencia de tan destacados especialistas húngaros y españoles nos permitirá obtener una visión actualizada de lo que fue aquel transcendental momento histórico español, de sus precedentes y de sus consecuencias en la vida española en las vertientes política, económica, social y cultural.

Nada mas lejos de mi intención que tratar de ponerme en un mismo plano con estas breves palabras al de tan ilustres especialistas en los diferentes aspectos del 98, como los reunidos hoy aquí. Solo quisiera hacer un breve comentario sobre las coordenadas histórico-diplomáticas del escenario internacional de ese período en relación con España.

A partir de mediados del siglo XIX aparece con fuerza un imperialismo colonial, protagonizado por unas grandes potencias que experimentan un fuerte crecimiento económico y financiero y llevan a cabo una expansión colonial a escala planetaria. Ello se ve favorecido por un gran crecimiento demográfico y especialmente de la población urbana. Las grandes potencias acumulan más y más poder, rivalizan tanto en Europa como en el mundo y desarrollan sus Fuerzas Armadas, sobre todo navales. Paul Kennedy recuerda en su libro "El auge y decadencia de las grandes potencias" las palabras de Chamberlain en 1897 sobre la tendencia a la concentración de poder

en manos de las grandes potencias de entonces, de modo que los estados menores parecían caer en un papel secundario y subordinado.

Especialmente a partir de 1870, Estados Unidos completa la ocupación de su territorio y protagoniza una colosal expansión económica, convirtiéndose en la mayor potencia económica del globo. Este es sin duda el hecho decisivo en el equilibrio internacional de poderes a fines de siglo. Pero paralelamente La Alemania unificada se transforma en la gran potencia industrial de Europa; muy cerca de ella Inglaterra que seguirá dominando los mares y el comercio internacional; y a cierta distancia Francia. Rusia, por su parte, extenderá su imperio hasta el Pacífico y acabará tropezando con Japón, que sale de su letargo, industrializándose y reforzando su ejército.

En 1870 se produce, además, un cambio en la opinión pública europea. Se pasa de un clima anticolonialista, que se había nutrido del auge del nacionalismo, a otro favorable al colonialismo. La búsqueda de nuevos mercados para la inversión de capitales acumulados en el proceso de crecimiento de la segunda ola industrial será el gran motor de la expansión colonial.

Estados Unidos, con su gran pujanza financiera, compra Alaska y aumenta su influencia en Centroamérica. En la doctrina Monroe, en la propaganda sobre "El destino manifiesto", y en el concepto de Roosevelt sobre la responsabilidad de Estados Unidos en los territorios americanos que no sean capaces de gobernarse a sí mismos, encuentra Washington el substrato ideológico para un sistema bien rodado: promover inversiones para ayudar al crecimiento, especialmente en Centroamérica, y luego exigir el derecho a proteger esas inversiones de los vaivenes políticos. En el caso de Cuba y Filipinas se les sirve todo en bandeja: hay inversión americana y hay agitación política contra la metrópolis.

¿Como es en cambio la situación de España en ese contexto internacional?. Con la Restauración aumenta la estabilidad política y se produce un crecimiento económico, pero muy distante del logrado por las grandes potencias. La población no llega a 20 millones de habitantes en 1900 (la mitad de la francesa o la inglesa) y el 70 por ciento es rural, Cataluña y el País Vasco se industrializan, pero el país depende mucho de las importaciones de productos industriales, de maquinaria y de capitales de las grandes potencias. A pesar de planes existentes en la última década del XIX para modernizar y ampliar la Armada, ésta apenas se refuerza, al contrario de lo que sucede con las potencias europeas y Estados Unidos.

España entra en la era de esta nueva expansión colonial con una economía débil y la necesidad de mantener sus colonias para financiar la metrópoli. Claro contraste con las grandes potencias, que buscan nuevos mercados para invertir su superávit de capitales.

La España de la restauración despierta simpatías en Bismarck, pero nuestro país no consigue integrarse realmente en el sistema de alianzas, pues desde 1815 se la considera una potencia de segundo orden. El acuerdo con Alemania y con la Triple Alianza de 1877, a través de Italia (mantenidos secretos por temor a una opinión

publica contraria a acuerdos que puedan involucrarnos en conflictos ajenos) son muy vagos y no ofrecen a España ninguna garantía. En el inevitable enfrentamiento con los intereses y designios americanos, España no tiene aliados. Inglaterra, la única potencia que habría podido poner coto a Estados Unidos en el Caribe o el Pacífico, está demasiado ocupada con sus colonias africanas y asiáticas e irritada por la posición de España en Marruecos.

Sin una alianza sólida – a diferencia de Portugal con Inglaterra – una potencia menguante como España no podía defender sus colonias frente a un coloso en plena expansión económica y política. España es entonces, como ha escrito el Profesor García de Cortázar, “una nación desorientada que se concentra sobre sí misma”.

Transcurridos cien años, después de atravesar gran parte de nuestro siglo en un clima de inestabilidad política, violencia recurrente, subdesarrollo, dictadura y aislamiento, desde 1976 España ha sido – sin falsos triunfalismos – uno de los éxitos políticos y económicos de Europa. Ha implantado sólidamente la democracia y un auténtico estado de las autonomías; ha desarrollado espectacularmente su economía y se ha integrado de pleno derecho en todas las Instituciones políticas, económicas y de seguridad que tienen la palabra, aunque no tan sólida y coherente como desearíamos en los asuntos mundiales.

A diferencia de la España del 98, cuya renta per cápita era menos de la mitad de la francesa, hoy alcanza el 80% de la media de la Unión Europea y sus reservas de divisas están entre las más altas del mundo. España se ha convertido en un exportador de capital que ha vuelto a Latinoamérica como uno de los grandes inversores.

Al hablar de Hispanoamérica yo quisiera referirme aquí a la polémica que se suscitó cuando España se integró en las entonces Comunidades Europeas sobre si su nueva dimensión europea podría llevarla como consecuencia a olvidarse de Hispanoamérica. Pues bien, la respuesta es un rotundo no: España no se puede alejar de Iberoamérica, porque ello supondría alejarse de sí misma. España no se puede desentender de Iberoamérica, porque no se puede entender sin Iberoamérica.

Permítanme por último decirles que este coloquio que hoy se inicia con motivo del Centenario del 98 español, tiene para mí una importancia adicional, que consiste en demostrar el interés que tiene para mi país el estrechamiento de las relaciones culturales con Hungría. Hungría está en la antesala de su incorporación a las estructuras euroatlánticas y España acoge esta perspectiva con enorme satisfacción y afecto. Pronto Hungría formará parte de este gran proyecto de construcción europea, que sin duda es mucho más que una unión económica, monetaria e incluso política. La Europa que todos queremos es una Europa de la cultura y una Europa de los ciudadanos. Encuentros como los que hoy se inauguran son esenciales para un mayor conocimiento entre nuestros pueblos, entre nuestras culturas y entre nuestra historia que permita hacer realidad esta Europa en que todos soñamos.

UN 98 SIN LLANTO

Fernando García de CORTÁZAR

Cuba, Filipinas, Puerto Rico era todo lo que le quedaba a España de un imperio derrumbado. Sin embargo en la primavera de 1898, el naciente imperialismo de los Estados Unidos pensó que incluso era mucho para una nación rezagada a la que sus colegas europeas apenas respetaban. Tras largos años de enfrentamientos domésticos de los insulares con la metrópoli, los norteamericanos deciden entrometerse en el conflicto, seguros de su éxito y de sus recientes construcciones navales. Con mil argumentos de libertad y autonomía por delante, Mac Kinley exige del gobierno de Sagasta su abandono de las islas y, sin darle tiempo a reaccionar, le declara la guerra.

La indignación se apropia de España, que envía a sus soldados al matadero de Cuba y Filipinas envolviéndolos antes en laureles de patria y esperpento. Con todo, la decisión española de plantar cara al futuro coloso americano no fue ni tan atolondrada ni tan quijotesca como luego los historiadores harían creer. Los políticos españoles conocían perfectamente la debilidad de la armada nacional y las desiguales fuerzas de los ejércitos destinados a enfrentarse. Lo "más sensato" era negociar "la paz que se pueda, amén", reconocería, más tarde, Antonio Maura. Muy pocos fueron, sin embargo, los que se aventuraron a aconsejarlo en medio de la algarabía patriótica de una España oficial henchida de orgullo militar y una España real que consideraba Cuba una porción de tierra andaluza. A ambas Españas, el entregar la isla sin lucha les parecía una bajaza inadmisibles que no estaban dispuestas a tolerársela a ningún gobierno. Ante la amenaza de una revolución popular o un golpe militar, el gabinete de Sagasta no pudo elegir otro camino que el de la guerra, previsiblemente breve, contra los Estados Unidos.

El adiós a las últimas colonias se reviste de tragedia nacional, al ser considerada consecuencia de la derrota ante una nación extranjera y no de una guerra entre españoles, como lo fuera el desgarró americano de los años veinte. Fruto de la desolación, el fantasma de nuevas sangrías referidas a Canarias e incluso a Baleares golpeó la España posterior al Desastre. El poeta Antonio Machado recuerda aquellos días aciagos:



Fue ayer; éramos casi adolescentes; era
con tiempo malo, encinta de lúgubres presagios,
cuando montar quisimos en pelo una quimera,
mientras la mar dormía, ahíta de naufragios.

Sin embargo el descalabro de España ante los Estados Unidos representó no más de lo que en la Europa de Bismarck supusieron Adua para Italia, la denigrante subordinación de Portugal al Imperio británico o la humillación rusa en la guerra con los japoneses de 1904-1905. Una sufrida nómina de *noventa y ochos* europeos que tiene su pórtico en la derrota de Sedan y la investidura del II Reich en el Palacio de Versalles con su desgarrón del alma francesa.

Tras su fracaso ante el ejército prusiano en 1870, Francia había patentado un modelo de reflexión sobre los caracteres y cimientos de la nación para oponerlo al concepto nacional germánico que había legitimado la conquista de Alsacia-Lorena. Esta tarea de introspección, reflejada en los escritos de Ernest Renan o Fustel de Coulanges, estableció los fundamentos teóricos con los que la III República habría de reforzar el edificio de la nación francesa. A golpe de modernidad, el *año terrible* que retratará Victor Hugo o del *desastre* según Zola da paso, en seguida, a la renacida Francia de la Torre Eiffel; mientras que la lección del 98 sería peor aprendida por la vieja España repartida, ya en el siglo XX, entre la Sagrada Familia de Barcelona y el monumento al Corazón de Jesús del Cerro de los Angeles de Madrid.

La gloria triste

Con el desengaño a cuestas, la crisis intelectual airea las desdichas de la nación, afincándolas en la plaza pública a través de la prensa, el ensayo o la oratoria del parlamento. El deseo de *regeneración* para España hermanará las inquietudes de Joaquín Costa con la preocupación pedagógica de la Institución Libre de Enseñanza, el progresismo de Galdós y Clarín con las interesadas protestas de la burguesía catalana o las exigencias del movimiento obrero. En plena sacudida, los pensadores regeneracionistas orientan sus baterías hacia la política caciquil y sus apoyos, alcanzando también sus censuras a un pasado retórico de glorias nacionales y héroes. El desconcertante Joaquín Costa pide deshinchar Sagunto, Numancia y Lepanto; Unamuno reclama el protagonismo de millones de hombres "sin historia". Repletos de protagonistas colectivos, los *Episodios Nacionales* a los que retorna Pérez Galdós en 1898, proclaman el poder de la nación y anticipan la hegemonía de las masas en la crónica española.

De las diatribas contra los políticos hubo quienes dieron un salto al rechazar el parlamento y tampoco faltaron los que, sin esconder su ramalazo paternalista, consideraron al pueblo español incapaz de echarse al hombro su propio futuro.



Radical desconfianza, manifestada en la búsqueda de enfermedades nacionales como la abulia, el autoritarismo, la picardía, la envidia o el horror al trabajo que justifican la necesidad de tutores. Estas meditaciones ocupan a una generación de pensadores, complicada y contradictoria, que amaba España y aborrecía lo español, que pedía a gritos la europeización y suministraba elementos casticistas. Presos de sus paradojas, los hombres del 98 manifiestan en sus zozobras el fracaso de un proyecto liberal y nacional de España.

1898 es la fecha fuerte de la reflexión sobre España, pero no significa esto que la cultura y el arte no se inquietaran antes por los males del país. Mientras toda una España, con sus gobernantes y gobernados agonizaba, la cultura vivía una vida pletórica como no había disfrutado desde el siglo XVII. El camino ascendente emprendido por la cultura en 1875 desembocó al llegar el siglo XX en un periodo de esplendor, una *segunda edad de oro*, en la que conviven tres generaciones: los ensayistas del 98, los europeístas del 14 y los poetas del 27. Una clase intelectual, en el verdadero sentido del término, de amplitud nunca superada después, habría de ser en muchas ocasiones el espejo y detonante de la crisis del Estado. Por vez primera vez una generación española – a la que se debe la difusión del término *intelectual* – tenía una conciencia clara de su función rectora en la vanguardia de la sociedad. La tuvieron ellos pero no así el país, ni su rey Alfonso XIII que nunca los frecuentó, confiando su popularidad, no recompensada políticamente, al ejercicio de un sentido madrileño de la frase graciosa o la ocurrencia castiza.

La meditación sobre España, en efecto, viene del decenio anterior pero se vuelve obsesiva con el adiós a las últimas colonias. Y es que la fuerza destructora de la crisis había puesto en graves aprietos a los grupos dominantes para articular los intereses de todos los ciudadanos en un programa nacional común. La pérdida de Cuba y Filipinas desmoronaba el consenso alcanzado a finales del XIX y destruía una forma de vertebración en la que el modelo colonial tenía un peso determinante. Sin los negocios de ultramar recobraban nuevos bríos las tensiones autonomistas, sobre todo en Cataluña, la región más industrializada y próspera de España. En las Antillas, los industriales y comerciantes de Barcelona tenían grandes intereses y su abandono hizo arreciar la marejada de irritación contra Madrid, a cuya testarudez se responsabilizaba injustamente del desenlace. Por el contrario, la negativa de los empresarios barceloneses al libre comercio de Cuba, la gran reivindicación de la burguesía isleña, estaría entre los agravios que prepararon la catástrofe.

Con la sacudida del 98 numerosos propietarios de Cataluña confían al *catalanismo* su desahogo contra los gobiernos de la monarquía: el Estado castellano, incompetente y anacrónico se había dejado arrebatar el mercado colonial, en la práctica, monopolio de Barcelona. La conciencia *nacional catalana* exigía ahora mayor participación en la vida pública, reconocimiento de sus singularidades culturales y la reforma del régimen político que, de repente, se convertía en un estorbo para el desarrollo de Cataluña. Ni tan siquiera la retórica del discurso gubernamental puede

ocultar el lento proceso de desnacionalización, sin paralelo en Europa, iniciado a raíz del examen de las responsabilidades de Cuba y Filipinas. En el 98, España pierde su discurso nacional en favor de las sensibilidades centrífugas, que ilegitiman el unitarismo precedente; mientras el Estado, carente de instrumentos consensuados, sólo podría imponerse por la fuerza al mostrarse ineficaces las invocaciones a la grandeza de la patria para movilizar las masas. De ahí el tono áspero de la fractura noventayochista, reflejo de la imposibilidad conservadora de unificar, en nombre de la nación, la comunidad que ésta representa y de orientarla hacia un proyecto común. La sacudida es dramática en Cataluña:

“¿Dónde estás España, dónde que no te veo?
¿No oyes mi voz atronadora?
¿No comprendes esta lengua que entre peligros te habla?
¿A tus hijos no sabes ya entender?
¡Adiós, España!”

(Joan Maragall, Oda a España)

Un aire bien distinto es el de los versos del nicaragüense Rubén Darío, que en 1899, en plena desilusión del adiós a las colonias, daba ejemplo de optimismo:

“Mientras el mundo aliente, mientras la esfera gire
mientras la onda cordial alimente un ensueño
mientras haya una viva poesía, un noble empeño
un buscado imposible, una imposible hazaña,
una América oculta que hallar, vivirá España.”

España con pulso

Inducida por una minoría despierta, la mala conciencia del 98 no es sino una crisis de modernización de España, a la que intentaron curar los regeneracionistas de Polavieja, los catalanistas de Cambó, los conservadores de Silvela o los universitarios europeístas de la generación del 14. Con Cataluña siempre en el punto de mira, la urgencia por dar autenticidad al sistema promueve los primeros atisbos de descentralización y el empeño de acomodar el ejército a los tiempos nuevos, mediante el servicio militar obligatorio sin excepciones a los ricos, que inspiran a Blasco Ibáñez sus reflexiones sobre el obligado patriotismo de los pobres. Otras iniciativas pretenden ensanchar las bases del régimen, integrando en él, de una u otra forma, dos aspectos representativos de la España vital, la socialdemocracia y los regionalismos.

Si se prescinde de su metafísica nacionalista, los catalanes de Cambó coincidían en sus reclamaciones con la meditación de los pensadores castellanos, y quienes hablaban de Cataluña como el gran problema nacional no se daban cuenta de que la verdadera cuestión radicaba en una forma de ver España que impedía el progreso

catalán y el del conjunto de los españoles. Habría que esperar a la Constitución de 1978 para desagrar a todos los ciudadanos que con el desengaño de 1898 se habían dolido de aquella España destartada y centralista. Ochenta años más tarde las reivindicaciones de los noventayochistas encontraban satisfacción en un texto constitucional. Por fin España era un Estado fuertemente descentralizado, sensible a la demanda democrática y atento a las peculiaridades de sus regiones.

Todas aquellas reivindicaciones históricas del amanecer de los nacionalismos, que, sobre todo, los catalanistas manifestaron, quedaban satisfechas con la Constitución de 1978, pero no parece que los nacionalismos estén dispuestos a cambiar su discurso. Reconocidas la democratización del sistema, la descentralización administrativa y la heterogeneidad cultural de España, los nacionalismos buscan su legitimación entre los rescoldos de los hechos diferenciales y la incompreensión del poder central. Sin embargo, el problema no radica en el hecho diferencial sino en la voluntad diferenciadora, que la Constitución de 1978, más que aplacar, contribuyó a recrudecer. Así el debate sobre la nación amenaza con matar de aburrimiento y pesadumbre a unas cuantas generaciones de españoles, a los que la polémica sobre su identidad puede llevar al encefalograma plano.

Y si palabras como tétrico, sombrío, trágico o melancólico componen el vocabulario habitual de los escritores más noventayochistas (Javier Varela, *El mito de Castilla en la generación del 98: Claves*, marzo, 1997)... es claro que estos adjetivos no sirven para retratar ni la España de Almodóvar, ni la de las Olimpiadas de 1992. Ni el paisaje de Castilla erigido por los del 98 en símbolo y mito nacionalista tiene parentesco alguno con el color y el panorama de una España de mil tierras y otros tantos cielos. "Amo tanto a Castilla... los únicos paisajes integrales que ha perpetuado mi paleta...". diría Ignacio Zuloaga.

En plena desolación del 98, los españoles descubren al Greco, cuyos cuadros habían sido motejados de "caricaturas absurdas" por el pintor Madrazo. Cuando España busca un camino nuevo, reaparece el credo estético de cuerpos alargados y fantasmagórica iluminación, del que se sirve un grupo de artistas para retratar con sus pinceles la imagen literaria de una España negra, doliente y agónica que ya había adelantado Darío de Regoyos.

Nada tan sombrío y noventayochista como los temas del guipuzcoano Ignacio Zuloaga para quien el negro era el color más hermoso y el más español. El estereotipo español difundido por Zuloaga – damas amantilladas, toreros, clérigos, sufridos picadores – le haría famoso primero en París. En España, sin embargo el éxito fue menos rotundo. Triunfaba Joaquín Sorolla, que con influencias parisinas del luminismo impresionista retrató el verano mediterráneo pero también algunos paisajes castellanos, entre otros, varios cuadros de Toledo, en las antípodas del de Zuloaga. El pintor valenciano le dijo una vez a Unamuno, para escándalo del bilbaíno, que la preocupación dominante de los españoles era el goce sexual, que él no veía tristeza por ningún lado. Por eso se le acusó a Zuloaga de dar una imagen distorsionada de

España e ignorar la inquietud científica de muchos españoles y sus esfuerzos de renovación (Javier Varela, arriba cit.).

Mientras tanto, la tonalidad amarillenta delata a Isidro Nonell, que retrató el cretinismo endémico de la Cataluña profunda antes de especializarse en los marginados del barrio chino, gitanas o mendigos que inundaron Barcelona tras el desastre cubano. Pintores vascos y catalanes recrean una imagen deformada y abusiva de los otros españoles – sin contar con ellos –; y serían precisamente estas imaginaciones pictóricas las que representarían a la generalidad de sus compatriotas, calando hondo el estereotipo en las propias regiones de donde salieron. Los escritores periféricos harían lo mismo, al inventarse un modo de ser español que no se corresponde a la realidad pero que luego la mediatizaría. Aunque se trate de un personaje peregrino, puede servir de ejemplo el retrato esperpéntico y avieso que hace de los españoles el fundador del nacionalismo vasco, Sabino Arana.

El siglo positivo

Cien años después del descalabro colonial, las contradicciones del 98 aparecen claras en una España democrática y plural, bien afirmada en el conjunto de las naciones. La primera de todas ellas, el pesimismo noventayochista de sus intelectuales en un país, cuya economía florece y las ciencias adelantan. A pesar de tanto llanto, hubo mucho de positivo en aquella sacudida de conciencias provocada por el hundimiento colonial que pondría en marcha, como ha escrito José Varela Ortega, lo que hasta el día de hoy ha sido la ortopedia de modernización de España.

El sello del noventa y ocho lo llevan la política hidráulica, con que se estrena el siglo, la inquietud economicista, las obras públicas de la dictadura de Primo de Rivera, la obsesión pedagógica de la Segunda República y hasta el propósito industrializador de Franco. Más que una respuesta aislada y pesimista, el 98 es una reacción provechosa, que “venía e iba desde y a lo lejos y que buscaba la expiación por vía de contricción imitativa: la modernización”. Para redimir las culpas de la derrota, apunta Varela, los españoles no se pusieron el cilicio retrospectivo sino que intentaron imitar a quien le castigaba, de tal forma que el mundo euroatlántico se convirtió en el ejemplo a seguir. ¡Lástima que en ocasiones se abandonara el modelo, manteniéndose viva la incurable paradoja de una España, mezcla de chapuza y modernidad, madre y madrastra, cielo teológico y tierra firme!

Al recordar hoy nuestras raíces americanas no agostadas en la tristeza del 98, sino robustecidas con nueva savia celebramos también nuestra condición mestiza. A la luz de la Historia podremos admirar nuestros cimientos orientales, romanos, godos, judíos, árabes, cristianos, imperiales y americanos, así como muchos de los rasgos que retratan el *ser español* en el largo periplo de tres mil años. La pertinaz paradoja que supone la convivencia del ansia de libertades individuales con la aceptación de tiranos, la

mística y la intolerancia religiosa con el más virulento anticlericalismo, la expansión culturalmente enriquecedora hacia América con el retraimiento pesimista, la facilidad para crear amigos con el síndrome de Caín, las tendencias unitarias con las tentaciones disgregadoras, el ardor guerrero con la anarquía, la chapuza con la modernidad... "Tú pasado eres tú y al mismo tiempo eres la aurora que aún no alumbra nuestros campos", poetizó Cernuda compartiendo nuestra esperanza de que la Historia, al desvelar el pasado de la sociedad española la libere de sus obsesiones con la misma fuerza que el psicoanálisis lo hace en los seres enfermos al descubrir las trabas ocultas de su inconsciente. Ella nos ayudará a recuperar España, plaza mayor amable, ciudad ilusionada, con todos sus campos de guerra en barbecho, bien asfaltada de paz recta, abriéndose a lo largo y ancho como una redentora servidumbre de paso.

LA DOBLE CRISIS, IDEOLÓGICA E INTELECTUAL, DEL 98

Pedro Cerezo GALÁN

La interpretación habitual de la generación del 98 ha estado fundamentalmente condicionada por las primeras versiones que se dieron de ella, vinculándola al problema de España, que con motivo del Desastre irrumpía ahora en la conciencia española en toda su pavorosa magnitud. Así, en efecto, la presentó Azorín en el célebre artículo de ABC de 1913 en que acuñaba el rótulo: la generación del 98, estimulada por la experiencia del Desastre, “no había hecho sino continuar el movimiento ideológico de la generación anterior”, potenciar la crítica social y política, que venía aguas arriba desde Larra, Cadalso, Jovellanos y Gracián. “El desastre avivó, sí, el movimiento; pero la tendencia era antigua, ininterrumpida”. Lo propio de los hombres del 98 habría sido llevar esta crítica a un punto de radicalización en la creencia de que el Desastre podría actuar como una catarsis colectiva, que generase un nuevo resurgir de España. De ahí el doble gesto con que retrata Azorín la actitud de su generación, crítico/exasperada, pero a la vez utópica y ensoñadora. “Un espíritu de protesta, de rebeldía animaba a la juventud del 98”. – escribe en 1913, y al año siguiente, apostrofa a la otra generación emergente, la del 14:

¿Teneis la rebelión de 1898, el desdén hacia lo caduco que tenían aquellos mozos, la indignación hacia lo oficial que aquellos muchachos sentían?”¹,

en suma, toda una pasión iconoclasta al servicio de una regeneración del alma española, pues eso es lo que, según Azorín, representaba la generación del 98, al menos en literatura, un verdadero renacimiento. Esta imagen de la generación, vertida obsesiva y apasionadamente hacia el problema de España, como tema exclusivo de su preocupación², – su paisaje y paisanaje, su lengua y literatura, su intrahistoria pero también su historia cotidiana, sus mitos literarios y formas de vida –, es la que ha prevalecido en la crítica histórica y literaria, a partir del refrendo que

recibió de Ortega y Gasset, quien la vio como "la irrupción insospechada de bárbaros interiores, inconformistas y rebeldes, que como nuevos Hércules bárbaros se pusieron a limpiar los establos de Augias de la vida española"³. Ciertamente aportaron también, como reconoce el mismo Ortega, "una nueva sensibilidad para acercarse a las cosas" (Ibidem), pero, paradójicamente, "esta nueva sensibilidad", que para Azorín "no es otra cosa que el fundamento del vitando, abominable, revolucionario *simbolismo*", suele quedar de trasfondo y pasar inadvertida, sin apercibirse que en ella está el genuino perfil existencial de la generación.

Parece obvio, sin embargo, que la aparición de una nueva sensibilidad, llámesela como se quiera, simbolismo o modernismo, trasciende las circunstancias inmediatas para remitirse a un más amplio horizonte histórico, al que podríamos designar como "espíritu del tiempo" (*Zeitgeist*)⁴, categoría más apta que la de "generación" para registrar los cambios profundos de talante, mentalidad y ethos, que jalonan la historia. En este caso, el espíritu de la época no era otro que el "fin de siglo", en que va a producirse una mutación relevante de la conciencia europea. Se trata nada menos que de una crisis profunda de creencias y valores, que conmueve a la sociedad burguesa en la fase de implantación del industrialismo, mostrando el malestar específico de la cultura intelectualista ilustrada. "Fin de siglo" vale también, por lo demás, como una categoría historiográfica, tal como ha mostrado convincentemente José María Jover, pues recoge un amplio período de transición, "entre el promedio de la década de los ochenta (1885-87) y el comienzo del ciclo de guerras mundiales", de un siglo al otro, con la emergencia de un nuevo horizonte. "En el segmento central de este arco – precisa Jover – hay una década decisiva" (1895 a 1905)⁵, en que se produce un "profundo cambio en la política mundial", marcado por el auge de los pueblos anglosajones y germanos y la decadencia de las naciones latinas. En esta década se fragua la madurez del 98, ciertamente en un contexto de crisis autóctona, intrahispánica, acotado, poco más o menos, entre el Desastre de la guerra colonial y la Semana trágica de Barcelona, pero no menos en la otra gran crisis espiritual, que alcanza a la conciencia europea, y que las más de las veces suele pasar desapercibida o a al menos minusvalorada, incluso para muy conspicuos analistas.

Para Jover, el 98 constituye el "centro de gravedad" del período de transición intersecular, "cualquiera que sea el sector histórico a que se atenga nuestra investigación"⁶. Se diría que el 98 condensa simbólicamente la conciencia de decadencia, y no sólo la española, que vio en el Desastre la prueba de la consunción interna del país, sino la general de los pueblos latinos enfrentados al desafío del nuevo poder histórico anglosajón y germano. No en vano en esta fecha, mayo de 1898, a pocos días de la derrota de Cavite, pronuncia lord Salisbury, premier de Gran Bretaña, su provocativo discurso en que traza la nueva frontera del poder entre las naciones vigorosas, ascendentes en la historia, y las naciones moribundas, que, "década tras década, son cada vez más débiles, más pobres y más desprovistas de hombres capaces de conducirlos o de instituciones en que poder confiar"⁷.

La decadencia española se inscribía así en un más vasto círculo decadente, que alcanzaba a otros pueblos latinos⁸. También éstos habían tenido una experiencia análoga al 98 como la de Francia en la derrota de Sedán, en 1870, que puso fin a la guerra francoprusiana. Pero a esta conciencia autóctona de decadencia, agudizada por la vivencia del Desastre, había que sumar, para tener un cuadro completo, la otra conciencia difusa, común a toda Europa, de decadencia epocal, en que cunde el desencanto de la civilización industrial y el malestar de la cultura ilustrada. En este sentido, en cuanto encrucijada histórica de caminos y punto de tensión entre decadencia y renovación, representa también el 98, como bien advierte F. Villacorta Baños, “un enclave cronológico fundamental de nuestra memoria histórica contemporánea, que clausura el mundo de experiencias colectivas de los españoles del XIX y abre las puertas a las inquietudes y problemas del mundo actual”⁹. De ahí que la fecha del 98 pueda seguir siendo relevante en cuanto catalizadora de la crisis finisecular en España, en la medida en que remite a un doble contexto, el autóctono o intrahispánico y el europeo universal; y, a la vez, a una doble crisis, pues si de un lado, fue una crisis ideológica, la crisis de la conciencia española, como la ha llamado López Morillas con acierto, del otro se inscribía en la crisis intelectual profunda, que conmociona a la cultura racionalista ilustrada, y cuyo reverso va a ser precisamente un nuevo modo de sentir y entender, al que, a falta de mejor nombre, podríamos llamar genéricamente “modernismo”.

Sin atender a este doble contexto de la crisis finisecular, no es posible dar cuenta cabal de las profundas tensiones internas que caracterizan el espíritu del 98 en el orden de la cultura. Esto explica la ambigüedad en que incurren los propios miembros de la generación al caracterizar su época, hasta el punto de parecer contradecir la existencia de una conciencia común. Azorín, como ya se ha indicado, se atiene a la situación española y destaca fundamentalmente los aspectos reactivos y críticos – “el grito de rebelión, el desdén hacia lo caduco, la indignación hacia lo oficial”¹⁰ –, así como el gesto de innovación, que representó la generación en el marco de la historia socio-cultural española. Baroja, en cambio, privilegia rasgos de una tendencia cultural más profunda, que constituirían, por así decirlo, el espíritu del tiempo, y que les eran comunes con otras generaciones coetáneas de Europa:

“Los caracteres morales de esta época – (escribe Baroja refiriéndose a los nacidos hacia 1870) – fueron el individualismo, la preocupación ética y la preocupación de la justicia social, el desprecio por la política, el hamletismo, el anarquismo y el misticismo”¹¹.

A mi juicio, Baroja fué más perspicaz al poner el sello característico de su generación, no tanto en el problema de España como en una situación espiritual afín a toda Europa, que se anunciaba tanto en el modernismo literario como en el tragicismo filosófico. El verdadero epicentro espiritual de la crisis del 98, por seguir utilizando

el lenguaje orteguiano, no provenía de “la mitología nacional”, en contra de lo que creía Ortega, sino que trascendió con mucho la circunstancia española, provocada por el Desastre, para inscribirse en la otra crisis espiritual, que se extendió por la Europa finisecular como la gran sombra de la cultura ilustrada.¹²

1. La crisis de la conciencia española:

En cuanto a la primera crisis, a la que vengo llamando autóctona o intrahispánica, no fué tanto de carácter político como ideológico. La Restauración resistió bien los embates de la crítica coyuntural, (– las reacciones exasperadas al Desastre, que reclamaban una urgente petición de responsabilidades políticas –) –, así como del plural movimiento regeneracionista, (– con una crítica de mayor calado y alcance –), sin un grave deterioro del régimen turnante de los partidos. Quizá porque el trágico desenlace de la guerra colonial se daba por inevitable, sin salidas practicables que no acarrearán graves perjuicios¹³, y más parecía un destino trágico que una responsabilidad imputable a la gestión política. Y quizá también porque hubiera la conciencia de que el Régimen canovista había supuesto un indudable progreso liberal y una estabilidad social sobre la confusa y agitada situación política sobrevenida tras la quiebra del sexenio revolucionario. En realidad, la Restauración no entrará en crisis política hasta el 1917, en que los movimientos sociales revolucionarios y las Juntas militares de defensa ponen en entredicho el espacio constitucional vigente, para morir finalmente a manos de la Dictadura primorriverista. Pero a finales de siglo todavía parece gozar de buena salud. Es cierto que ya hay graves signos premonitores en el horizonte como anuncio de grandes tempestades. El fin de siglo en España, junto con el catastrófico desenlace de la guerra colonial, supuso también la agudización de la cuestión social cuando todavía no se había asentado en el país una clase burguesa realmente moderna y emprendedora, poniendo así de manifiesto la insuficiencia del espacio político de la Restauración para dar cabida a los movimientos sociales de masas, que quedaban extramuros del sistema. Esto produjo la desafección de los intelectuales al régimen por su incapacidad para llevar a término la revolución burguesa y satisfacer las exigencias de una democratización efectiva. Es el amargo reproche del joven Maeztu contra la Restauración, en virtud de la exigencia de una revolución burguesa plena, a la altura de los tiempos y en consonancia con Europa¹⁴. La nueva clase burguesa, que se ha ido desarrollando a trancas y barrancas a lo largo del siglo, y muy especialmente a partir de la desamortización de Mendizabal, acaba pactando, ante la amenaza de los movimientos sociales revolucionarios, con las fuerzas oligárquicas del antiguo régimen¹⁵. Así lo percibieron los intelectuales: tras la apariencia del régimen liberal parlamentario, con un amplio poder arbitral en manos de la monarquía, se reproducía en esencia la oligarquía del antiguo régimen. Tal como lo ve Unamuno desde los primeros ensayos

de 1895, en plena restauración canovista, “una ojeada al estado mental presente de nuestra sociedad nos mostrará a la vieja casta histórica luchando contra el pueblo nuevo”¹⁶. La apelación al pueblo frente a la casta histórica, y al pueblo nuevo, que estaba forjándose como consecuencia de la transformación social, experimentada por el país, fue una constante de los intelectuales, como ha mostrado Carlos Serrano, haciéndolo así valedor de “un programa nacional-popular, alrededor del cual pueda agruparse la nación entera”¹⁷. Pues bien, es esta España tradicional, la España de la vieja casta, o más exactamente, su ideología castiza, la que entra ahora, con ocasión del Desastre del 98, definitivamente en crisis. No se trata, por tanto, de una brusca irrupción o de un súbito estadillo. Como bien advierte Azorín, la actitud crítica del 98 viene de antiguo. Sin remontarse tan lejos, como hace él, ni quedarse tampoco en meros precedentes inmediatos, hay que convenir con López Morillas que a lo largo de los treinta años que van de la revolución de septiembre al desastre del 98, “se produce una crisis de la conciencia española en muchos sentidos más honda que la que ya, un tanto rutinariamente, se viene atribuyendo a la generación del 98”¹⁸. Obviamente, el clímax de esta crisis de conciencia lo marca la disidencia intelectual del krausismo español. López Morillas lleva incluso a suponer “que muchas de las actitudes que se juzgan privativas del 98 son meros predicados de esta crisis”¹⁹; pero, sin necesidad de cargar con tal supuesto, es obvio que los hombres más señeros en la coyuntura crítica del 98, Joaquín Costa y Miguel de Unamuno guardan una estrecha relación con la Institución Libre de Enseñanza, – más formal y expresa la de Costa, que llegó a ser profesor de la Institución, pero más entrañable y simpática la de Unamuno, como muestra su correspondencia con Giner –, y que el movimiento regeneracionista tuvo una muy fuerte impronta institucionista. A esta luz, cabe interpretar el 98 como un episodio extremadamente significativo del conflicto cultural, en que la nueva conciencia liberal moderna, (la de una burguesía avanzada y una clase media, que aún no ha alcanzado el poder), se afirma contra la ideología castiza. Claro está que esto no explica todo. Habría que tener en cuenta, por lo demás, en este conflicto, aparte del krausismo, las nuevas ideologías políticas revolucionarias como el socialismo y el anarquismo, que se propagan intensamente en el fin de siglo al filo de la cuestión social. Esta confluencia de pensamiento liberal radical y de ideologías socialista, tan vivo en algunos hombres de la generación finisecular, como Miguel de Unamuno o Ramiro de Maeztu, da ese aspecto turbio y sobredeterminado a la crisis ideológica del 98. Pero en medio de la confusión hay un rasgo clarificador por su evidencia: la crítica a la ideología tradicional castiza, específica de la oligarquía, que, al socaire de la Monarquía restaurada por Cánovas, aún detentaba el poder real efectivo.

Es muy significativo a este respecto que la obra más madrugadora de esta crítica, la del Miguel de Unamuno en 1895, lleve precisamente el título de *En torno al casticismo*, teniendo a la vista el sentido de lo castizo o puro que reclamaba para sí la ideología tradicional. No hay lugar a dudas que el referente implícito de la crítica

de los ensayos unamunianos del 95 no puede ser otro que Menéndez y Pelayo, mencionado al comienzo del primer ensayo, aunque Unamuno, quizá por el respeto que guardaba a su antiguo maestro, rehuya entrar en polémica con él. Pero si hay un ejemplar de intelectual castizo, dispuesto a guardar las esencias patrias de toda contaminación extraña es Menéndez Pelayo, al menos el primer Menéndez Pelayo, brioso y beligerante, sobre quien ironiza amablemente Unamuno al comienzo de sus ensayos del 95:

Y hasta Menéndez y Pelayo, "español incorregible que nunca ha acertado a pensar más que en castellano" (así lo cree él por lo menos, cuando lo dice), que a los veintidós años, "sin conocer del mundo ni de los hombres más que lo que dicen los libros" regocijó a los molineros y surgió a la vida literaria, defendiendo con brío en *La Ciencia española* la causa del casticismo, dedica lo mejor de su *Historia de las ideas estéticas en España*, su parte más sentida, a presentarnos la cultura europea contemporánea.²⁰

Lo de los molineros es una metáfora por los que se quejan de que la crecida del europeísmo haya "sobrepasado las presas y tal vez mojado la harina" – precisa Unamuno. Líneas más adelante, vuelve sobre la misma idea, en términos que hacen pensar de nuevo en el polígrafo santanderino:

En la literatura, aquí es donde la gritería es mayor, aquí es donde los proteccionistas pelean por lo castizo, aquí donde más se quiere poner vallas al campo.²¹

Y frente a tal purismo casticista se atreve Unamuno a defender nada menos que "la invasión del barbarismo krausista, que nos trajo aquel movimiento tan civilizador en España"²², en directa y franca recusación de los juicios severos y excesivos, que Menéndez Pelayo había dedicado en su *Historia de los Heterodoxos* al krausismo, y muy especialmente a la mentalidad y el estilo de Sanz del Río²³. "El mal – concluye Unamuno – no está en la invasión del barbarismo, sino en lo poco asimilativo de nuestra lengua, defecto que envanece a muchos"²⁴, esto es, a los muchos que someten nuestra lengua al uso y abuso de la mentalidad y el estilo casticistas. Está claro que el frente capital de los ensayos unamunianos del 95 es la ideología castiza tradicional, cuyo paladín era Menéndez y Pelayo. Bien es verdad que Unamuno se propone moverse fuera de la antinomia entre tradicionalismo y progresismo, o dicho en sus propios términos, los que quieren poner vallas al campo y los que se quieren dejar invadir, dilema al que no vacila en calificar de "satánico" por contener la seducción del "o todo o nada", con que fué tentado el primer hombre. Pero el énfasis crítico fundamental de los ensayos tenía que dirigirse por fuerza contra la posición que era prevalente cultural y políticamente. De ahí que la crítica a la ideología castiza no pueda menos de mirar de soslayo al enfeudamiento del poder político con

la oligarquía o la casta histórica, pese a las protestas formales de liberalismo. Hay un texto en el primero de los ensayos unamunianos del 95, sobre el que se ha reparado muy poco, a pesar de la fuerza de su alusión:

Pero así como los que hoy se creen legítimos herederos del machesterismo porque guardan su cadáver, se alían a los herederos de los que le combatieron, y se alían a éstos para ahogar el alma de la libertad que el manchesterismo desencadenó, así conspiran a un fin los que piden muralla y los que piden conquista²⁵

Aparte de denunciar Unamuno una traición liberal, que va dirigida a la clase política de la Restauración, señala el peligro que para el liberalismo supone el juego dilemático de acción y reacción, pues al cabo "conspiran a un fin – piensa Unamuno – los que piden muralla y los que piden conquista". Desde el comienzo, el objetivo de los ensayos del 95 es ponerse fuera del alcance de esta antinomia, buscando una síntesis dialéctica entre tradición y progreso, que evitara estancarse en un conflicto cultural, tan abstracto como improductivo. Ganivet en su correspondencia pública con Unamuno sobre *El porvenir de España*, apunta también hacia una superación integradora de las fuerzas en litigio:

Yo creo a ratos que las dos grandes fuerzas de España, la que tira para atrás y la que corre hacia adelante, van dislocadas por no querer entenderse, y de esta discordia se aprovecha el ejército neutral de los ramplones para hacer su agosto²⁶,

pero la falta de una concepción dialéctica de la historia le impidió a Ganivet orientarse en este asunto. Un propósito así exige problematizar la idea de España, su historia y literatura, en suma, la tradición castiza con su interpretación unitarista, pero no menos protegerse contra el extremo de una pura y simple negación. En suma, "¿para qué España?. Tal es nuestro problema"²⁷. Pero si hay un problema de España es porque no se cuenta de antemano con una solución dogmática. En términos análogos recuerda Maeztu ya maduro la posición de la vanguardia crítica en 1898:

Al cabo ha surgido la pregunta. Al cabo España no nos aparece como una afirmación o como una negación, sino como un problema. ¿El problema de España?. Pues bien, el problema de España consistía en no haberse aparecido anteriormete como problema, sino como afirmación o negación. El problema de España era el no preguntar.

No preguntar, no cuestionar es lo propio del dogmatismo. Unos y otros creían saber demasiado bien lo que era o lo que debía ser España. Los dogmáticos de la afirmación daban un sí integral a su tradición y se abroquelaban en una actitud integrista; querían la España católica de la Contrarreforma, martillo de herejes y educadora de pueblos, cuya conciencia ideológica había ensalzado brillantemente Menéndez

y Pelayo. Los dogmáticos de la negación, los que aspiraban pura y simplemente a una España de nueva planta, anulando su tradición histórica, querían la otra España laicista e ilustrada, que era su contra-imagen. La dialéctica de las dos Españas, contra-puestas, exclusivas y excluyentes, constituía así el eje hemenéutico fundamental. Y entre unos y otros, los pocos españoles, que en lugar de afirmar o negar, se limitan al decir de Maeztu, a preguntarse por España: "el problema de España consiste en hacer subir la conciencia española a la región de las cosas problemáticas".

Pero, para plantear el problema de España, era preciso habérselas con aquellas tesis que, como la casticista dogmática, negaba *a radice* tal problema como un puro efecto distorsionador de la mirada modernizadora, de su óptica y su estimativa, incapaz de reconocer por sus prejuicios la verdadera España. No es posible avanzar en la comprensión de los ensayos unamunianos del 95 sin tener a Menéndez Pelayo constantemente a la vista. A veces, la actitud de Unamuno raya en la insolencia:

"Un mezquino sentido histórico toma por casta íntima y eterna, por el *carácter* de un pueblo, dado, el símbolo de su desarrollo *histórico*, como tomamos por nuestra personalidad íntima el yo que de ella nos refleja el mundo"²⁸

A tenor de este planteamiento, la tradición castiza no encierra la constitución interna o natural de un pueblo, su modo de ser y de sentir, su espontánea visión del mundo y de la vida, que pueda convertirse en ley no escrita de su conducta. Esto, a los ojos de Unamuno, era puro biologismo o naturalismo histórico por atenerse a la historia externa, cortical o de superficie, desconociendo la otra historia interna, en que se decanta el modo permanente de ser y sentir del alma popular. Por encima, o mejor, por debajo de esta tradición castiza, en que se pretende aprisionar la personalidad creadora de un pueblo, está, según Unamuno, la otra tradición eterna, que vive en lo hondo de la intrahistoria, como sedimento de humanidad y sustancia de progreso. "La tradición eterna es el fondo del ser del hombre mismo. El hombre, esto es lo que hemos de buscar en nuestra alma"²⁹. Como se ve, la tesis unamuniana en los ensayos del 95 es frontalmente opuesta a la menéndez-pelayista, que no menciona, pero está aludida en un abierto reproche: "los más de los que se llaman a sí mismo tradicionalistas, o sin llamarse así se creen tales, no ven la tradición eterna, sino su sombra vana en el pasado"³⁰. Por el contrario, frente a esta inerte reiteración de lo pasado como norma de vida, clama Unamuno con no menos énfasis que el que había puesto Menéndez Pelayo en la defensa de la personalidad castiza:

Hay que ir a la tradición eterna, madre del ideal, que no es otra cosa que ella misma reflejada en el futuro. Y la tradición eterna es tradición universal, cosmopolita ³¹

Para abrirse a ella, era preciso atravesar y superar la tradición histórica, entronizada como un fetiche. La tradición absolutizadora deja de serlo cuando se la relativiza. "Mas

para hallar lo humano eterno hay que romper lo castizo temporal y ver cómo se hacen y deshacen las castas, cómo se ha hecho la nuestra, y qué indicios nos da de su porvenir su presente"³². De ahí la idea de llevar a cabo un psicoanálisis de la personalidad castiza, que había cristalizado durante los varios siglos de la Monarquía católica. No basta con la crítica ideológica, que se mueve en el orden de las convenciones políticas, sino que es preciso calar más hondo, en la constitución histórica fáctica del carácter español, con vistas a hallar la clave de su reconstitución o regeneración. El análisis se ejerce tanto en el texto externo de la historia como en el interno de la cultura (religión, literatura, derecho) como reflejo más puro e inmediato de la íntima personalidad. La autognosis es de suyo liberadora, pues "sólo el conocimiento desinteresado de su historia, da a un pueblo valor, conocimiento de sí mismo"³³. Crea Unamuno, al modo dialéctico, que mediante esta negación de la tradición en su forma castiza se rescataba, a la vez, la sustancia eterna que en ella se encierra.

Ahora bien la tradición, en cuanto forma de conciencia, reside en aquella ideología castiza cifrada en la alianza de la cruz y la espada, con una instrumentalización recíproca del poder espiritual y el temporal, el control religioso de la conciencia y la dominación política al servicio del unitarismo.. La tradición castiza era de base religiosa y teológica, como había reivindicado Menéndez Pelayo en su Discurso al primer Congreso católico nacional español en 1889, al ensalzar la teología como la "llave maestra" de la cultura española³⁴. Pero ésta había sido también, administrada políticamente mediante la Inquisición, la llave de cierre a las corrientes innovadoras del espíritu europeo moderno, en lo que veía Unamuno la causa principal de la decadencia. La Inquisición fue, según fórmula concisa, "aduanas de unitarismo casticista"³⁵, y, por tanto, responsable del talante antimoderno y del cierre integrista de la ideología castiza. Y lo peor ha sido – piensa Unamuno – su herencia profunda, la otra "inquisición inmanente que lleva la casta en su alma." Esta era la consecuencia de haber establecido la religión como vínculo social y forma de la unidad política:

En sociedades tales el más íntimo lazo social es la religión, y con ella una moral externa de *lex*, de mandato..³⁶

Y en otro momento agrega:

Que las castizas guerras de nuestra edad de oro fueron de religión... Esta era el lazo social, y la unidad religiosa forma suprema de la social... Ordenes religiosos se fundaron en España para la cruzada interior que reconquistara el propio suelo... guerras religiosas, sí, en cuanto el reino de la religión se extiende a este mundo, en cuanto institución para sustento de la máquina social y mantenimiento del orden y de la obediencia a la ley³⁷.

En nada insiste más Unamuno que en el predominio formal de la ley en la tradición castiza, una ley que no brota del interior de la conciencia, sino que ésta encuentra

impuesta desde fuera como un yugo. La religión hecha *lex*, dogma y decreto, y mantenida con los aparatos coactivos del poder, como medio de cohesión social y uniformación ideológica. Y, recíprocamente, el poder glorificado o sacralizado en cuanto expresión de la potestad divina. No podía expresarse más rotundamente la extrema positividad³⁸ del espíritu religioso, desgravado de su propia sustancia, y reducido a instrumento del dominio político. Teocratismo y regalismo a un tiempo: la Monarquía de derecho divino obliga al poder numinoso de lo divino a comparecer en el espacio de la ley y de su administración. La fuerza de la *lex* externa y la presión institucional acaban así produciendo la disociación interna del alma castiza, dilemática y extremosa, carente de nimbo. En este punto casi podía estar de acuerdo Unamuno con la aseveración de su amigo Ganivet en el *Ideárium español*:

La flaqueza del catolicismo no está, como se cree – pensaba el granadino – en el rigor de sus dogmas; está en el embotamiento que produjo a algunas naciones, principalmente a España, el empleo sistemático de la fuerza.³⁹

Las discrepancias, sin embargo, estaban en otro orden de cosas. Ganivet aun habiendo perdido su fe religiosa, creía en el carácter religioso y artístico del pueblo español, y defendía, por tanto, la conveniencia de mantener políticamente la religión católica como señas de identidad nacional y vínculo civil, aunque en forma tolerante con los disidentes y heterodoxos. Unamuno, en cambio, veía en una religión oficial el peligro de la positivización de la fe con la violencia pública contra la libertad de conciencia. Tal como explicita más tarde Unamuno a Ganivet en la correspondencia pública sobre *El porvenir de España*:

Aquí se ha hecho de la fe religiosa algo muy picudo, agresivo, cortante, y de ahí ha salido ese jacobinismo pseudo-religioso que llaman integrismo, quintaesencia del intelectualismo libresco⁴⁰

Estaba pensando en los neocatólicos, que habían impedido con su intransigencia la posibilidad de un catolicismo liberal español y a la española, en un tiempo de cerrazón eclesial con el *Syllabus* de 1864, en que la Iglesia condena en bloque a la cultura moderna. Puede dar fe de hasta qué punto era aún operativa la ideología castiza, en el régimen de la Restauración, y de la profunda simbiosis entre lo político y lo religioso, la polémica de los textos vivos y la separación de la Universidad de aquellos profesores que se negaron al doble juramento de fidelidad a la Iglesia y a la Corona, con lo que se quiso decapitar al movimiento krausista. Ahora bien, quien así piensa no es, como podría creerse, un librepensador ateo. Aunque ha perdido la fe católica, quizá porque identifica al catolicismo con el racionalismo teológico y el ordenancismo jurídico romano, se siente cristiano en su corazón.

No se sueña apenas – escribe en los Ensayos del 95 - en el reinado del Espíritu Santo, en que el cristianismo convertido en sustancia del alma de la Humanidad, sea espontáneo ⁴¹

Y aun cuando se distancia de la mística, no deja de sentir simpatía por ella, pues al cabo fueron a la búsqueda de “libertad interior” desde una “conciencia oprimida por la necesidad de *lex* y de trabajo”⁴². Frente a la “moral militante del Dios de las batallas” prefiere “la religión del corazón y de piedad humana” del pobrecillo de Asís, y a la “ciencia de amor sin trabajo”, propia de la mística no opone otra cosa que el humanismo cristiano de Fray Luis de León. En suma, frente a la religión formal y positivizada, el Unamuno de 1895 se mueve en la interiorización de la experiencia religiosa y su reconciliación con la vida civil, que había iniciado el krausismo, y que encuentra su expresión cimera en el lema gineriano de “hacer de la vida religión y de la religión vida”⁴³.

La otra cara de una religión integrista y guerrera era la militarización del poder político en la tradición castiza. Se trata de una ordenación militar de la administración política y de una transferencia de los valores específicos de la milicia a la vida civil:

La milicia fue, en el orden de la energía, el otro instrumento de la unidad nacional, entendida y sentida como queda expuesto. Y junto al clericalismo, como su complemento, surge el militarismo, que es más bien caudillismo. Su foco de vida es el culto al coraje, al arrojo, a la energía como continente, aunque sea sin contenido ni emocional ni intelectual ⁴⁴

Desde luego, si hay un tema obsesivo en el pensamiento de Unamuno que cruza de cabo a rabo toda su obra, es el militarismo. Su liberalismo de fondo, de convicción y de actitud, fue siempre antimilitarista. ¿Era cosa pasada?. A la altura de 1895, ya asentada la Restauración canovista, él creía que no. “Aun persiste – escribe Unamuno – el viejo espíritu militante ordenancista, sólo que hoy es la vida de nuestro pueblo vida de guerrero en cuartel”⁴⁵. Como pruebas de su afirmación, podía alegar “la disciplina ordenancista de los partidos políticos”, la apropiación militar del sentimiento patriótico, las prerrogativas del poder regio y el espíritu de subordinación dominante. Por lo demás, la veracidad de este diagnóstico unamuniano queda avalada por el miedo del régimen liberal de la Restauración a los pronunciamientos militares, temor que no estaba en modo alguno infundado, si se piensa que subsistía un enclave militar dentro del Estado, con su legalidad y su jurisdicción propias, que en circunstancias críticas podría constituir un factor de grave inestabilidad política, como ocurrió, años más tarde, en 1917, con el movimiento de las Juntas militares. Clericalismo y militarismo eran, pues, las señas castizas de un poder que se había basado en la alianza de la cruz y la espada. Mas, como sostiene Unamuno, “la alianza

entre el altar y el Trono es, a la larga, fatal a uno y a otro." A la religión parece claro, porque la enfeuda y compromete con los avatares del poder temporal y acaba prostituyendo su espíritu; al poder ya lo es menos, pero cabe suponer, y hoy parece indudable, que un poder político confesional se torna sectario en una sociedad en vías de secularización y se vuelve a la larga más vulnerable al perder reconocimiento social con cada disidencia del fuero interno de la conciencia.

En lo sustancial, creo que los jóvenes radicales del 98 se movieron en su crítica a la tradición castiza en los rasles que trazó Unamuno, aunque con menos matices, pues para ellos el sentimiento religioso no estaba tan vivo como en el pensador vasco. Por decirlo sumariamente, denunciaron el dogmatismo católico con su educación represiva e inhibidora⁴⁶, el ordenancismo jurídico, leguleyo y formalista, la versión militarista del poder político y la insensibilidad a la cuestión social, que era el gran problema del fin de siglo. Y lo hicieron desde un radicalismo de actitud que los llevó a militar a casi todos ellos en movimientos sociales y en ideologías revolucionarias como el socialismo y el anarquismo. Téngase en cuenta que el fin del siglo estaba marcado por expectativas sombrías y ensueños utópicos milenaristas, y que el medio social de miseria generalizada, en que vivían las muchedumbres desarraigadas de los campos por la civilización industrial, era el caldo de cultivo de una conciencia utópica revolucionaria. Los hombres del 98, en su etapa inicial, hicieron buena parte de su camino entre las ideologías radicales de izquierda y el regeneracionismo, confundidos a veces con unos y otros, aunque apuntando, ya desde el comienzo, algunas diferencias significativas, sobre todo, su tendencia a plantear el problema de España más allá de la confrontación política y de las soluciones tecnocráticas, en un orden intrahistórico y cultural. Más que la revolución social y política, en sentido expreso, lo que ellos buscaban, al menos a partir de finales de siglo, tenía más que ver con una transformación integral del hombre. Unamuno acertó a expresarlo (por todos ellos) en la temprana fecha de 1896, y, por tanto, en la etapa de su plena adhesión al socialismo:

Ni reforma ni revolución bastan. Necesita la conciencia colectiva de nuestro pueblo una crisis que produzca lo que en psicología patológica se llama cambio de personalidad; un derrumbarse el viejo yo para que se alce sobre sus ruinas y nutrido de ellas el yo nuevo ⁴⁷

Esta ocasión crítica podría haber sido el Desastre del 98. Muchos lo esperaron así; concibieron la esperanza de que una tan profunda crisis histórica podría abrir una etapa de resurgimiento. Ganivet se había anticipado a señalarlo, aun antes de consumado el Desastre. En su correspondencia con Unamuno, le advierte a propósito de la guerra colonial.

Se puede afirmar que todos los intereses tradicionales y actuales de España salen heridos de la refriega; los únicos intereses que salen incólumes son los de la España del porvenir, a los que, al contrario, conviene que la caída no se prolongue más, que no sigamos eternamente en el aire, con la cabeza abajo, sino que toquemos tierra alguna vez.⁴⁸

Esta era, por lo demás, una opinión generalizada en la intelectualidad española. Costa, Unamuno, Maeztu fueron de la misma opinión. En el 98 se tocó fondo, pero no sobrevino la renovación deseada. Como indiqué antes, el régimen canovista resistió bien. Sus instituciones no se vinieron abajo; el descrédito de sus políticos no desató la repulsa unánime que se esperaba. Se diría que la atonía general de la población, parecía dar razón a la situación de inercia que habían diagnosticado: el marasmo, a que se refirió Unamuno; la abulia como mal endémico del carácter español, según Ganivet; la parálisis intelectual y moral, que denunciaba agriamente Ramiro de Maeztu. Aquel pueblo nuevo por el que había apostado Unamuno en sus ensayos de 1895 frente a la casta histórica no daba señales de vida. "Como ha señalado con acierto Cacho Viu, "esta situación de marasmo, y no solo la derrota, que ya se daba de antemano por descontada, es lo que exacerbó el patriotismo crítico de la minoría que había fiado en una crisis súbita semejante a la experimentada por Francia" con motivo de su derrota de 1870 en Sedán⁴⁹. La lección que sacaron de ello es que el mal no estaba sólo en la incuria del gobierno ni en las graves deficiencias del régimen canovista sino en el seno de la sociedad española. "Lo que se estaba produciendo – precisa Carlos Serrano – es una decepción histórica, variable según las formas y el tono, según la modalidad adoptada por cada cual, y consecuencia del fracasado intento de que el pueblo sirva de relevo"⁵⁰. Hasta los más esforzados y optimistas, como Rafael Altamira, llegaron a confesar esta decepción:

Si alguna modificación puede notarse en el alma nacional – escribía en 1901 – es más bien de retroceso; porque las numerosas esperanzas que entonces concebimos algunos, se han desvanecido casi enteramente, y el empuje que pareció agitar en un principio a la masa, preparándola a ejecutar o secundar un esfuerzo heroico, apenas si estremece hoy a una minoría que no cesa ante el desengaño.

¿Se acabó de cejar a la postre?. Al menos, se acabó admitiendo por el mismo Costa que el problema era más hondo y grave que el de la regeneración⁵¹. La revolución desde arriba, en la que había confiado el arbitrista regeneracionista parecía haber tocado un límite infranqueable. Para la otra revolución desde abajo, la que propugnaban los movimientos sociales de masas, faltaba igualmente una masa crítica de conciencia revolucionaria. La alternativa que parecía quedar no era otra que la revolución en la raíz. Creo que con matices e inflexiones, esta fue la opción básica de la generación del 98 hacia finales del siglo.

2. La crisis intelectual:

Es en este punto donde quisiera retomar el cabo de la otra crisis finisecular de la conciencia europea, porque tal vez en ella resida la clave última del problema. No es preciso para ello echar mano de testimonios filosóficos y literarios foráneos, pues en la descripción y análisis de esta crisis la generación finisecular española ha jugado un papel de excepción, hasta el punto de que, según Donald Shaw, "su importancia reside en el hecho de que fue el primer grupo generacional de la literatura moderna occidental que exploró sistemáticamente el fracaso de las creencias y la confianza existencial que a partir de entonces ha sido tema principal de pensadores y escritores"⁵². De entrada, pues, hay algo que me parece metodológicamente innegable: no es legítimo plantear la crisis de estos autores autísticamente y en solitario, sin tener en cuenta el ambiente de crisis cultural, en que está sumida la Europa de fin de siglo. Otros europeos tuvieron experiencias análogas a ellos, algunos con conversiones explícitas a la fe religiosa como es el caso de Huysmann. El mismo Unamuno cita al comienzo de su *Diario íntimo*, en que narra la historia de su crisis, a Leopardi, Amiel y Sénancour, tomándolos por compañeros de su aventura espiritual. Y en sus apuntes inéditos, con el sugestivo título "el mal del siglo" se refiere explícitamente, con una denominación que había popularizado Max Nordau en su novela *Die Krankheit des Jahrhunderts*, al malestar de la cultura, en que se muestra en Europa, en las postrimerías del XIX, la cara desengañada y escéptica de la Ilustración:

Sentido desde cierto punto de sentimiento pocos ocasos más tristes que el de este nuestro siglo, en que a los espíritus cultos desorientados sumerge en la tristeza una gran fatiga, la fatiga del racionalismo"⁵³.

La expresión unamuniana "fatiga del racionalismo" es muy elocuente del cansancio de una cultura intelelectualista, que experimenta el límite de su pretensión fundamentadora sin poder responder a las demandas práctico/éticas y afectivas de la vida. Ahora se trata de una crisis de Ilustración, de aquella confianza en la razón que había inaugurado la época moderna, y que al término de la estación positivista muestra su insuficiencia para hacerse cargo de las exigencias de la vida. La fe ilustrada en la ciencia y en el progreso resulta inane para fundar una cultura significativa, esto es, una cultura capaz de conceder sentido, valor y orientación práctica, al todo de la existencia y de la historia:

La ciencia lleva el camino de consumir al hombre, — escribe Baroja — de quitarle todas sus ilusiones y sus defensas sentimentales: el hombre para defenderse de ella, ha comenzado a negar la ciencia, a limitarla. El positivismo fue ya un comienzo de negación y limitación.⁵⁴

Pero no, no es la culpa de la ciencia. "El fracaso es del intelectualismo, no de la pobre ciencia" – precisa Unamuno; es decir, el fracaso está en el empeño de hacer del entendimiento analítico y crítico el órgano de la verdad y del bien. Pero el entendimiento, o si se quiere, la razón ratiocinante, no da motivos para vivir, antes bien destruye críticamente las más caras esperanzas. La razón moderna había producido el desencantamiento del mundo, por utilizar la expresión de Max Weber, vaciándolo de toda significación y valor, pero con ello, había secado también las fuentes de la imaginación mítopoyética y del sentimiento, de donde brota la experiencia del sentido. Y al término de esta faena, la razón no podía ofrecer nada para qué vivir. Más aún, la razón positivista asfixiaba la vida, al extinguir la fuente del deseo. "A más comprender, corresponde menos desear" – escribe Baroja en *El árbol de la ciencia*, parafraseando a Schopenhauer – ...El hombre, cuya necesidad es conocer, es como la mariposa que rompe la crisálida para morir. El individuo sano, vivo, fuerte, no ve las cosas como son porque no le conviene"⁵⁵. El criticismo de la cultura moderna acaba minando sus propios supuestos, y a la postre, disolviendo a la razón misma. Como dirá más tarde Unamuno:

La disolución racional termina con disolver la razón misma en el más absoluto escepticismo... El triunfo supremo de la razón, también analítica, esto es, destructiva y disolvente, es poner en duda su propia validez.⁵⁶

El escepticismo teórico engendraba un más fuerte escepticismo vital, al dejar la vida desorientada. Y la secuela de ambos no podía ser otra que el pesimismo, no ya de talante sino de actitud por la convicción de la vaciedad del mundo. W. James ya había advertido que el "pesimismo es esencialmente una enfermedad religiosa" porque implica una exigencia absoluta e integral de sentido, que no encuentra ninguna respuesta satisfactoria⁵⁷. Y desde luego, lo fue en esta generación finisecular que con la pérdida de la fe religiosa experimentó un profundo vacío existencial que nada, ni el espíritu positivo ya en crisis, podía llenar. ¿Para qué vivir? este es el problema. Como dirá Unamuno al filo de fin de siglo:

No hay en realidad más que un problema, y es éste ¿cuál es el fin del universo?. Tal es el enigma de la Esfinge; el que de un modo u otro no lo resuelve es devorado.⁵⁸

Pero a este problema ya no podía responder ni la metafísica idealista, derrocada por el escepticismo, ni la ciencia positivista, que había degenerado en "hechología". Y la falta de finalidad amenazaba con disolver la existencia en el absurdo y el sin-sentido. No se crea que es sólo una vivencia unamuniana. Se da también en Gánivet, Baroja y Azorín. Como botón de muestra, valga este texto de *La Voluntad*:

Todo esto es como un ambiente angustioso, anhelante, que nos hace pensar minuto por minuto – ¡esos interminables minutos de los pueblos! – en la inutilidad de todo esfuerzo, en que el dolor es lo único cierto en la vida, y en que no valen afanes ni ansiedades, puesto que todo – ¡todo: hombres y mundos! – ha de acabarse, disolviéndose en la nada, como el humo, la gloria, la belleza, el valor, la inteligencia.

Con el pesimismo vino también, como el alojamiento de la esfinge, la seducción tanática por la nada. Como ya vió Nietzsche, “el pesimismo es la preformación del nihilismo”. Este es el verdadero epicentro de la crisis espiritual de fin de siglo: la experiencia de la oquedad del mundo y la bancarrota de todos valores que daban antes sentido a la vida por falta de una base de sustentación. La crisis de la cultura ilustrada se delataba a la postre como nihilismo. En los apuntes sobre “el mal del siglo” ya lo denuncia Unamuno:

Lo que más o menos disfrazado entristece a tantos espíritus modernos, el mal del siglo, que denuncia Max Nordau, lo que perturba a las almas, no es otra cosa que la obsesión por la muerte total... Es una obsesión mucho más sombría y enevadora que la del famoso milenario, puesto que no se tiembla ante el temor de tormentas que atiza ímpetus de penitencias, sino que paraliza la energía espiritual ante el espectro de la venidera nada eterna, que envuelve a todo en vaciedad abrumadora.⁵⁹

En tal situación, sólo cabe un misticismo negativo, nirvánico, o bien, en su contrapunto como reacción desesperada, el ansia de un nuevo misticismo. Este es el estado de ánimo de fin de siglo, cuando el nihilismo, tal como lo anunciara Nietzsche, comienza a arrojar sus sombras sobre Europa: Una mezcla de perplejidad y desorientación, de íntimo desasosiego existencial, entre la incertidumbre y la inquietud errabunda. Azorín acertó a describirlo con gran veracidad:

Azorín es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconsuelos, bien pueden representar toda una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta; una generación que no tiene ni la audacia de la generación romántica ni la fe de afirmar de la generación naturalista.⁶⁰

Creo que esta reflexión azoriniana sobre su propia generación, la finisecular, es de una gran perspicacia. La generación romántica tuvo la osadía de oponer a las secas abstracciones de la primera Ilustración, un camino interior de experiencia. Fueron capaces de transformar su nostalgia de absoluto en formas nuevas, intuitivas e imaginativas, de sentir y experimentar la vida absoluta del todo. A su vez, la generación naturalista mantuvo su fidelidad al espíritu positivo, peraltándolo incluso en una nueva fe. Creyó en la ciencia y pretendió consecuentemente ajustar a ella la totalidad de la vida. El problema de la generación finisecular es su incapacidad para ser lo uno o lo otro. Tras la experiencia del límite intrínseco de la cultura ilustrada,

ya no era posible afirmarse en ella con la ingenuidad de los positivistas. Pero, de otro lado, tras la experiencia del positivismo, tampoco era viable el retorno a la antigua metafísica. Ambos caminos se habían vuelto impracticables. De ahí la tragedia en que se debaten estos hombres, el sentimiento de dolorosa contradicción entre la oquedad de un mundo desencantado y la exigencia de afrontarlo desde la fe, la utopía, el espíritu de aventura o la ensoñación. Lo suyo era un nuevo romanticismo, a la vuelta de un desengaño, en que la nuda pasión de vivir, la voluntad de vivir, afirmándose creadoramente contra el sin-sentido, en algún caso, a la des-esperada, como en Unamuno, o bien, lúdica y a la aventura, como en Azorín y Baroja, se convierte en un nuevo modo de pensar.

La experiencia en muy corto tiempo de esta doble crisis, la autóctona e intrahispánica y la finisecular europea, puede dar cuenta de la actitud del 98 y su posición atípica y excéntrica con respecto a la política. A este propósito hay que tener presente que la vivencia de la crisis les sobrevino muy pronto, como se acaba de mostrar. Según el propio Blanco Aguinaga, "la fecha del abandono de la posición crítica fluctúa entre 1897 y 1899"⁶¹, es decir, tras pocos años de un compromiso político radical. Se ha notado, por lo demás, que incluso este compromiso contenía ya gérmenes mixtificadores y un cierto cariz romántico, que lo hacían atípico aun dentro de las posiciones críticas revolucionarias. Prácticamente, los hombres del 98 vivieron en torno a esta fecha, con escasas diferencias arriba o abajo, la doble crisis, a que me vengo refiriendo. En esto estriba, a mi juicio, la peculiaridad de la generación finisecular, pues la coincidencia de la doble crisis produjo un efecto de sobredeterminación de los planteamientos y mixtificación de las soluciones. Quisiera llamar a este punto la gran paradoja del 98. ¿En qué consistió ésta?

Ante todo, produjo un efecto de relativización del compromiso político, en aquellos que habían sido sus más ardientes valedores. Es verdad que un cierto desdén por la política venía de la generación krausista, que llegó a vivir la decepción de la revolución septembrina, y más tarde, la otra decepción consecutiva al 98. Pero no era éste el caso de la generación finisecular. En ella, lo determinante para su alejamiento de la política, no fue tanto una amarga decepción, cuanto una relativización, tras la crisis intelectual reseñada, de los objetivos y tareas del orden político. Muy expresamente lo confirma Unamuno en un ensayo con el significativo título de *La vida es sueño*, escrito precisamente en el año del Desastre. Las reflexiones críticas que en él se hacen sobre la regeneración conciernen en verdad a toda postura política, y muy especialmente a las de signo progresista:

Todos estamos mintiendo al hablar de regeneración porque nadie piensa en serio en regenerarse a si mismo.⁶²

Por lo demás, Unamuno no acusa allí ninguna decepción, esto es, no se queja de la pasividad e indiferencia del pueblo ante los reclamos políticos, antes bien la alaba como una prueba de cordura por no dejarse tomar por el engaño:

Acúsanle de falta de pulso los que no saben llegarle al alma, donde palpita su fe secreta y recogida. Dicen que está muerto los que no le sienten cómo sueña su vida.⁶³

Aunque a simple vista pudiera parecer un discurso populista antiburgués – “no sacrificar el pueblo a la nación histórica” –, se puede percibir ya en él como una evasión de la historia y un abandono de la praxis política. El tema vuelve más explícitamente en el drama *La esfinge*, escrito a la salida de su crisis espiritual, y donde registra la historia dramática de su de-conversión del mundo de la política hacia la interioridad religiosa. Al consejo de un amigo de que mire hacia adelante, “al porvenir, único reino de la salud”, le replica el protagonista Angel “Tu sabes que jamás me deja el terrible espectro de la nada”⁶⁴ Pero el inmenso bostezo, que es la nada, acaba por tragarse al mundo. La experiencia nadista ha relativizado todo el esfuerzo secular humano. *Mutatis mutandis* éste fue el drama de la generación finisecular. Y es aquí donde resulta más hiriente la paradoja, porque los jóvenes radicales del 98 querían suplantarse la España tradicional por una España de nueva planta, con el pleno triunfo de la revolución burguesa, como demandaba Maetzky, y, con la llegada, más pronto o más tarde, conforme a la dinámica interna de las cosas, de la sociedad de la libre cooperación socialista, pero, en muy poco tiempo entraron en crisis las ideas, ideales y actitudes, con que se tramaba este empeño. La crisis finisecular fue en verdad una crisis de la modernidad, como ha visto Donald Shaw, del “sistema de creencias y valores que sostenían la civilización tecnológica y el mundo burgués”. Ante todo, el progreso, ideal medular de la civilización moderna, cuya realización se esperaba como consecuencia ineluctable del dominio técnico de la naturaleza y la mejora de las condiciones de vida, y contra el que levanta Unamuno la sospecha de que se trate de un opio adormecedor, que enmascare los costos efectivos en trabajo y sufrimiento de la civilización industrial y anestesie otras más hondas inquietudes, ya sean estéticas, éticas o religiosas:

¡Maldito lo que se gana – exclama Unamuno – con un progreso que nos obliga a emborracharnos con el negocio, el trabajo y la ciencia, para no ir la voz de la sabiduría eterna que repite el *vanitas vanitatum*!”⁶⁵

A su vez, la idea de progreso es tributaria de una ética de la utilitarista, que desconoce el tono heroico del esfuerzo gratuito, propio del espíritu de creación. Y conjuntamente con ella, entra igualmente en crisis la “beatería” democrática, que llega a erigir la opinión de las masas en canon absoluto de valor. En definitiva, todos los ideales genéricos del XIX, tan dado a creer en las grandes mayúsculas, – la humanidad,

la patria, la cultura, el espíritu universal – iban a irse a pique en la crisis finisecular. El nihilismo disolvía a la vez y con la misma fuerza la fe tradicional y las modernas ideologías.

¿Había alguna salida?. En tal coyuntura no les quedaba otra salida que volverse hacia una revolución interior. Unamuno había visto certeramente que en tal coyuntura trágica sólo cabe la resignación o la voluntad de creación. De esta última había dicho Nietzsche frente a Schopenhauer, que es lo único que redime del sufrimiento. Para no ser devorados por la esfinge ni engullidos por la obsesión de la nada, cada uno buscó una salida volitivo/imaginativa en tan pavoroso problema, mediante el espíritu de creación. Unamuno embarcándose en el idealismo ético que encarna en la figura de Don Quijote, el nuevo héroe de España intrahistórica. Maeztu mediante un idealismo religioso, que le llevó a recusar todos los ideales de la modernidad, que había idolatrado en su juventud, y a convertirse en el paladín de la España de la Monarquía católica. Por su parte, Azorin matendrá una postura esteticista, haciendo valer los derechos de la imagen, sobre la cruda realidad. Baroja, en fin, soñando la acción con héroes de voluntad, pero inciertos y errabundos en medio de su aventura. Se comprende el énfasis en la revolución interior, ya sea ética o estética, utópica o religiosa, y en el culto del yo, de la personalidad creadora, hasta convertirlo en un talismán. Y en lo que respecta al problema de España, que a la postre acaban identificando con su propio problema íntimo, sólo cabía buscar su alma, esto es, su identidad intra o sub-histórica, al margen de las disputas ideológicas y las alternativas políticas, ¿Era acaso otro casticismo? La respuesta a esta pregunta tiene que ser por fuerza ambivalente. Desde luego que no en el sentido de la ideología castiza, si se exceptúa el caso muy complejo de Maeztu, quien sufrió el más completo viraje, y alguna componenda azoriniana; sí, en cambio, en la búsqueda de aquella tradición eterna, secreta y permanente, en que había puesto tanto énfasis Unamuno, sólo que, entendida ahora, más que en un sentido universal cosmopolita, en el intranacional. Lo que en el fondo se persigue era un nuevo modo de sentir y de conocer a España en su estilo vital, esto es, en las formas de vida y costumbres, en su paisaje y paisanaje, en sus mitos literarios y en la pulsación de la vida intrahistórica, como el manantial de un necesario re-nacimiento. Y en este nacionalismo español de raíz ética y estética así como en la exploración existencial de la crisis de fin de siglo, reside la mejor herencia del 98.

Notas

¹ “La generación de 1898” en *Obras Selectas*, Biblioteca nueva, Madrid, 1969, pág 978.

² Recuértese el párrafo final, tan citado, de la célebre presentación azoriniana: “La generación del 98 ama los viejos pueblos y el paisaje; intenta resucitar los poetas primitivos...”

se declara romántica... se esfuerza, en fin, en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él las viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad" (art. de 1913 reproducido en ABC del 4.1.98)

³*Obras Completas*, Rev. de Occidente, Madrid, 1966, IX, 494-5.

⁴En su obra *Ortega y el 98*, (Rialp, Madrid, 1979, págs 54-60), G. Fernández de la Mora ha llamado muy justamente la atención sobre esta categoría historiográfica, "el espíritu del tiempo" *Zeitgeist*), citando algunas de sus fuentes fundamentales, aunque no llega a conectarla, en el caso del 98, con el fin de siglo europeo.

⁵Estudio introductorio a la *Historia de España de Menéndez Pidal*, tomo XXXVIII, Espasa-Calpe, Madrid, 1985, pág xxv.

⁶"Aspectos de la civilización española en la crisis de fin de siglo" en *Visperas del 98*, Comp. por J.P. Fusi y A. Niño, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, pág 16.

⁷Apud J.M. Jover, "Las relaciones internacionales en la transición al siglo XX", en la *Historia de España de Menéndez Pidal*, op. cit., tomo XXXVIII, pág L.

⁸Aludiera o no a España, el discurso de Lord Salisbury actuó en el país como un revulsivo, bien sea para estimular las energías creadoras del propio pueblo, "por muy honda que supongamos la decadencia, - razona Rafael Altamira - nada arguye contra la realidad de nuestro poder civilizador durante siglos, y no puede, por tanto, destruir la esperanza de un renacimiento" (*Psicología del pueblo español*, Doncel, Madrid, pág 123); bien para reivindicar, como hace Maeztu, "una raza sobria, fecunda y sana" como la española ("Sobre el discurso de lord Salisbury", recogido en *España y Europa*, (Espasa-Calpe, Madrid, 1959, pág 37), o bien para algún airado desplante unamuniano al estilo del "que inventen ellos!" contra el nuevo fetichismo del progreso: "Si en las naciones moribundas sueñan más tranquilos los hombres oscuros su vida; si en ellas peregrinan más pacíficos por el mundo los idiotas, mejor es que las naciones agonicen" (La vida es sueño en *Obras Completas*, Escelicer, Madrid, 1966, I, 941), haciendo virar su primer planteamiento de volver el daño en propio provecho, como el hidalgo manchego en su lecho de muerte.

⁹"Pensamiento social y crisis del sistema canovista 1890-1898" en *Visperas del 98*, op. cit., pág 237.

¹⁰"La generación de 1898" en *Obras Selectas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1969, pág 978.

¹¹"La generación de 1870" en *Obras Completas*, Biblioteca nueva, Madrid, 1976, V, 575.

¹²La misma ambigüedad ha sido, por lo general, características de sus intérpretes. Desde el libro de Díaz Playa sobre *Modernismo y 98* se ha consagrado la distinción entre dos generaciones casi coetáneas (i), la del 98 y la modernista de 1902, lo que no puede dejar de ser sorprendente, o al menos de dos actitudes contrapuestas, la ética trascendente y la estética hedonista sin advertir que el idealismo ético como el estético eran dos formas gemelas de reacción frente a la crisis espiritual de fin de siglo, que lejos de contraponerse, se superponen e interfieren.

¹³Como ha mostrado J. Varela Ortega, "los políticos españoles se debatían en un dilema terrible: enfrentarse con el ejército norteamericano para defender lo indefendible, o hacerlo con el propio, arriesgando lo intocable, - la monarquía y las libertades constitucionales y, por ende, la paz interna. Algún periodista acertó a resumir lo espinoso de la opción: acabar con vilipendio la guerra con Cuba equivaldría a encender la guerra civil en la Península. Si el ejército tuviera que volver por una paz vergonzosa se sentiría entregado" ("La España política de fin de siglo" en "1898: ¿Desastre nacional o impulso modernizador?", *Revista de Occidente*, nºs 202-3 (1988), págs 67-8).

¹⁴ *Hacia otra España*, Rialp, Madrid, 1967, págs 186–7

¹⁵ “El momento crucial en que, por fin, unos y otros se declaran como son – escribe Blanco Aguinada – aliándose los de la vieja casta con la burguesía conservadora bajo el estandarte de la vieja ideología, resulta ser, simbólicamente, el del debate de las Cortes de 1871 sobre la legalidad de la Internacional” (*Juventud del 98*, Siglo XXI, Madrid, 1970, págs 30–31).

¹⁶ *En torno al casticismo* en *Obras Completas*, Escelicer, Madrid, 1966, I, pág 854.

¹⁷ “Los intelectuales en 1900: ¿ensayo general?” en S. Salaün y C. Serrano, *1900 en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pág 95.

¹⁸ *Hacia el 98*, Ariel, Barcelona, 1972, pág 7

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *En torno a casticismo* en *Obras Completas*, op. cit., I, 785.

²¹ *Idem*, I, 791.

²² *Ibidem*,

²³ Véase sobre el particular *La Historia de los heterodoxos*, BAC, Madrid, 1987, II, 935–962.

²⁴ *En torno al casticismo*, en *Obras Completas*, op. cit., I, 791.

²⁵ *Idem*, I, 786–7.

²⁶ Véase Angel Ganivet- Miguel de Unamuno, *El porvenir de España*, ed. de F. García Lara, y estudio preliminar de P. Cerezo Galán, Diputación prov. de Granada, 1998, pág 119.

²⁷ Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, Escelicer, Madrid, 1966, IV, 242

²⁸ *En torno al casticismo*, en *Obras Completas*, op. cit., I, 854.

²⁹ *Idem*, I, 794.

³⁰ *Idem*, I, 795.

³¹ *Idem*, I, 797.

³² *Idem*, I, 798.

³³ *Idem*, I, 800.

³⁴ “en ella (la teología) más que en otra alguna de las manifestaciones del pensamiento ibérico, brilla y aparece de manifiesto la vigorosa unidad y la cadena nunca rota de nuestro genio nacional, en términos tales que ni nuestro mismo arte, ni nuestra literatura, ni nuestra misión providencial en la historia pueden ser enteramente comprendidos, a lo menos en su razón más honda, sin la llave maestra de nuestra teología” (Discurso al I Congreso católico nacional español, en *Ensayos de crítica filosófica*, Victoriano Suárez, Madrid, 1918, pág 296).

³⁵ *En torno al casticismo* en *Obras Completas*, op. cit., I, 854.

³⁶ *Ensayos*, I, 835.

³⁷ *Idem*, I, 836.

³⁸ Tomo aquí el concepto de “positividad” en el sentido que recibe en la filosofía del joven Hegel, en cuanto límite extraño que le impide a la libertad el autoreconocimiento en su obra.

³⁹ *Idearium español* en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, I, 172

⁴⁰ *El porvenir de España*, op. cit., 165–6.

⁴¹ Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, I, 852.

⁴² *En torno al casticismo* en *Obras Completas*, op. cit., I, 841.

⁴³ Sobre la experiencia religiosa del krausismo español, puede verse el ensayo de López Morillas, “Una crisis de la conciencia española: krausismo y religión”, recogido en su *Hacia el 98*, op. cit., págs 119–177).

⁴⁴ “Más sobre la crisis del patriotismo” en *Obras Completas*, III, 868.

⁴⁵ *En torno al casticismo* en *Obras Completas*, op. cit., I, 856

⁴⁶ Son bien conocidos los duros ataques del anarquista Martínez Ruiz a la Iglesia católica, a la que inculpa por la educación represiva y reaccionaria. ¿"Decis que todos llevamos dentro de nosotros un fraile? Llevamos la tristeza, la resignación, la inercia, la muerte del espíritu, que no puede retornar a la vida" (*Artículos olvidados de Azorín*, ed. de J.M. Valverde, Narcea, Madrid, pág 264). Incluso en el Azorín posterior, es frecuente la referencia al "catolicismo hosco, agresivo, intolerante" que envuelve la atmósfera trágica y sombría de los pueblos, y que le lleva a aquel desahogo desesperanzado: "El catolisimo en España es pleito perdido: entre obispos cursis y clérigos patanes acabarán por matarlo en pocos años" (*La Voluntad*, en *Obras Selectas*, op. cit., 230). En el mismo sentido se expresa el joven Maeztu contra la educación dogmática y servil de la Iglesia católica, "que no produce hombres de voluntad y de inventiva" (*Ramiro de Maeztu. Artículos desconocidos*, ed de I. Fox, Castalia, Madrid, 1977, pág 81), y se burla de la añeja retórica de las glorias pasadas. "Este país de obispos gordos, de generales tontos, de políticos usureros, enredadores y analfabetos, no quiere verse en esas yermas llanuras sin árboles del suelo arenoso" (*Hacia otra España*, op. cit., 101)

⁴⁷ "La juventud intelectual española" en *Obras Completas*, op. cit., I, 985 y 991.

⁴⁸ *El porvenir de España*, op. cit., 137.

⁴⁹ "Francia 1870-España 1898", en *Revista de Occidente*, nºs 202-3 (1998) 21.

⁵⁰ Carlos Serrano, "Los intelectuales en 1900: ¿ensayo general?" en S. Salaün y C. Serrano, *1900 en España*, op. cit., 105.

⁵¹ Apud V. Cacho Viu, art. cit., 27.

⁵² *La generación del 98*, Cátedra, Madrid, 1985, pág 265.

⁵³ *El mal del siglo*, Apuntes que se conservan en la Biblioteca de la Casa-Museo Unamuno de Salamanca bajo la signatura

⁵⁴ *Momentum catastrophicum*, en *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1976, V, 372

⁵⁵ *El árbol de la ciencia*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pág 131.

⁵⁶ *Del sentimiento trágico...* en *Obras Completas*, op. cit., VII, 171

⁵⁷ *The will to believe*, London and Harward Univ. Press, 1979, pág 40.

⁵⁸ *Obras completas*, op. cit. VII, 367.

⁵⁹ inédito citado, págs 18-19.

⁶⁰ *La Voluntad*, en *Obras selectas*, op. cit., 148.

⁶¹ *Idem*, 323.

⁶² *Obras Completas*, op. cit., I, 940.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Obras Completas*, V, 206.

⁶⁵ *La vida es sueño* en *Obras Completas*, op. cit., I, 941.

1898 EN LA LITERATURA:

Las huellas españolas del desastre

José-Carlos MAINER

“Cerremos con tres llaves, sin tardanza,
el sepulcro del Cid!... (¡ide aquel guerrero
batallador, honrado y caballero,
que ganó media España con su lanza!)

“Salga en cambio del suyo Sancho Panza
a servirnos de guía y consejero...”
(¡Mas olvide al salir que fue escudero
de la Fe, la Virtud y la Esperanza!)

Para exhumar a Sancho, con premura
golpea el suelo el acerado pico,
y ábrese, al fin, su vieja sepultura.

¡Vacía!... – exclama el pueblo. – ¡Sí, borrico,
replica Don Quijote con voz dura,
¡id por él a Santiago o Puerto Rico!

Marcos Zapata, “Receta para salvarnos”,
Poesías, Fernando Fe, Madrid, 1900, p. 91.

El mal sueño

¿Qué queda de los acontecimientos de 1898 en la literatura española de aquel momento histórico, más allá del énfasis retórico con el que tan a menudo se ha hablado del Desastre por antonomasia? No parece casual que cuando el dictador Francisco Franco – bajo el cursilísimo seudónimo de “Jaime de Andrade” – quiso revestir de oropel histórico y trágica dignidad la tragedia que

había desencadenado en 1936 sobre su propio país, comenzara la historia de la familia Churruca-Andrade en el año de 1897 y que, al poco, hiciera morir al padre como un heroico capitán de navío en uno de los barcos hundidos por los norteamericanos en la bahía de Santiago. Pero no todos, ni mucho menos, vieron la guerra de Antillas y Filipinas como una infausta derrota cuya amargura solamente se mitigaría con la victoria en la "Cruzada" de 1936-1939... La percepción de la sangría colonial fue, fundamentalmente, la de una injusticia con la que el Estado defendía intereses particulares y a la que se sacrificaba a los pobres soldados que no habían podido redimir en metálico un "destino" que les llevaría a morir muy lejos, más fácilmente por enfermedad que por las balas mambises o tagalas.

Pocas impresiones son más notables al respecto que el bellissimo y breve cuento de Clarín "En el tren", de la colección póstuma *El gallo de Sócrates* (1901). En el departamento reservado del Duque de Pergamino y pese a sus aparatosas protestas, la administración ferroviaria ha introducido a un teniente y a una silenciosa viuda. El primero parte a su destino en Cuba -le ha tocado el "chinazo", cuenta con algún escándalo de su interlocutor- y el Duque, que va recuperando su buen humor, le da toda clase de consejos. Él fue, en sus años juveniles, Ministro de Ultramar y le consta que "tenemos que aplicar cauterio a la administración ultramarina, si ha de salvarse aquello". Luego, dejó la cartera pero no sin comprobar que "nuestros héroes defienden aquello como leones". El teniente, sin embargo, deja en la península madre y mujer enfermas y dos hijos de menos de cinco años. Y aquella viuda a la que nadie hace caso acaba por declarar, "fría, irónica, entre lágrimas" que es "la viuda del otro", de aquel heroico capitán Fernández cuyo apellido no podía recordar el fatuo Pergamino que prepara su veraneo en Biarritz ("aquello ya está muy visto"), el norte de Francia y las islas del canal¹.

Al recordar lo poco que significó la derrota de 1898 en las letras españolas, conviene tener en cuenta que la realidad y la literatura son siempre términos enlazados por una curiosa dialéctica: no es lo mismo lo que se ve que lo que se quiere ver, ni lo que la realidad nos comunica inapelablemente y lo que nosotros proyectamos sobre ella de nuestros propios problemas. Y los de los españoles más lúcidos de fin de siglo estaban inexorablemente lejanos de los de aquellos políticos que amenazaban gastar "hasta el último hombre y la última peseta" en un pleito que política, económica e intelectualmente estaba ya perdido. Tengamos en cuenta, por otro lado, que hablamos de las letras escritas por hombres cavilosos que habían leído a Kant y a Schopenhauer y que no sabían o no querían, por lo tanto, distinguir demasiado entre la realidad y la conciencia. Pío Baroja se definiría varias veces como "un fauno reumático que ha leído un poco a Kant"; Antonio Machado dejó transcurrir asordinadamente su vida hasta poder decantar como resumen de su experiencia aquello de que "el ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas. / Es ojo porque te ve", coplilla que revela un largo purgatorio previo en el seno del idealismo absoluto; Azorín, tan aparentemente "realista" de lo menudo y cierto, convirtió al

personaje-testigo de las páginas finales de su libro *Castilla* en un ciego que regresa a la que fue su casa y que describe de memoria a sus acompañantes el paisaje que ha visto tantas veces. Decididamente, los mejores escritores de la España de 1898 preferían ver otras cosas, aunque no fueran mejores que el sangriento panorama de los campos de batalla. La suya, su batalla, era la de asentar la influencia intelectual en un país de escasos lectores y la de incorporar a las letras españolas el latido más vivaz del espíritu internacional del fin de siglo: el simbolismo, el nuevo naturalismo "espiritualista", la dimensión sociológica de los hechos, los brotes irracionalistas del pensamiento, la modernidad a fin de cuentas.

En el comienzo del verano de 1898 (recordemos que las noticias de la batalla naval de Cavite llegaron a España a finales de abril, y las de Santiago de Cuba, a primeros de julio), Unamuno se había retirado a Vitigudino, pueblo cercano a la Salamanca donde profesaba, descansando, sin querer leer un periódico (como escribía a su corresponsal Pedro Jiménez de Ilundáin) y dedicado a la filología recreativa con las etimologías de los nombres de lugares próximos. En agosto escribió su artículo "El negocio de la guerra" donde, al comparar a los burgueses españoles que habían suscrito el empréstito de guerra al seis por ciento con los empresarios norteamericanos que esperan subir el precio del azúcar por la inevitable pérdida de la zafra, deducía inapelablemente que "lo cierto es que las guerras suelen ser una sangría que alivia las crisis del capitalismo a expensas de la salud general del organismo social entero"². En noviembre apareció en *La España Moderna* su trabajo "La vida es sueño (reflexiones sobre la regeneración de España)" donde se refirió a aquel pueblo español intrahistórico del que ya había hablado en las conmovedoras páginas de *En torno al casticismo* (1895). Siempre ha sido el gran perdedor y "cuando estalló la guerra, los españoles conscientes, los que saben de esas cosas de Historia y de Derecho, y de Honra nacionales, les quitaron muchos hijos, a quienes los padres vieron ir con relativa calma, porque era una salida, porque muchos hubieran tenido que emigrar (...) Y ahora les van con la cantinela de la regeneración, empeñados en despertarles otra vez de su sueño secular (...) Si en las naciones moribundas sueñan más tranquilos los hombres oscuros su vida, si en ellas peregrinan más pacíficos por el mundo los idiotas, mejor es que las naciones agonicen"³.

No era sólo cuestión de un "socialista de cátedra", afanoso de llevar la contraria. Vicente Blasco Ibáñez, el republicano populista, pensaba algo parecido a lo que ya habían hecho constar políticos como Francisco Pi y Margall y Pablo Iglesias. En 1895 se había manifestado contra la guerra y había tenido que escapar del país, disfrazado de marinero, rumbo a Italia. Vuelto al año siguiente, sufrió un consejo de guerra y sentencia de presidio que se trocó por destierro en 1897. Ya era una figura de relieve y estaba a punto de ser diputado, cuando en el número 1 del semanario *Vida Nueva* escribió unas líneas inequívocas: "En un mundo donde existe la mujer, copa de felicidad jamás vacía por mucho que se apure y cuyos ojos brillan con el ardor de la primavera; donde el vino chisporrotea en la copa de cristal con su corona de irisados

brillantes; donde los bosques tienen flores que perfuman y trinos envueltos en plumajes voladores que saltan de rama en rama; donde el cielo, con las transparencias de la rosa y los cambiantes del nácar, ofrece la más hermosa de las tiendas para cubrir los delirios del amor, de la única verdad que encontró el doctor Fausto después de estudiar tanto; en un mundo tan bello, los hombres consideran como la más digna y honrosa de las profesiones hacerse polvo a cañonazos por si cuatro pedazos de tierra han de estar protegidos por una bandera de un color u otro"⁴.

Azorín apenas escribió sobre la guerra y siempre con escepticismo. A él debemos, sin embargo, haber subrayado que un modesto poeta regional murciano, Vicente Medina, había dado en "Cansera" (poema de *Aires murcianos*, 1898) uno de los mejores diagnósticos de la situación: "Cansera es una diminuta obra maestra, una verdadera joya. El huertano, labriego apasionado de su pedazo de tierra, acorralado en su casa por las desgracias, por la mala cosecha, por la sequía, por el hijo que se han llevado a la guerra, se niega a salir de ella; no, no quiere salir; siente aquella alma ruda el cansancio insuperable, el tedio de quien toda la vida ha luchado reciamente y no recoge al fin más que dolores"⁵. Y reprodujo admirativamente los versos finales de un poema que, sin duda, hubiera fascinado también a Unamuno:

Por esa sendica se marchó aquel hijo
que murió en la guerra...
Por esa sendica se fue la alegría...
¡Por esa sendica vinieron las penas!...
No te canses, que no me remuevo;
anda tú, si quieres, y éjame que duerma,
¡A ver si es pa siempre!... ¡Si no me despertara!...
¡Tengo una cansera!...⁶

El itinerario de los mejores escritores nuevos revela el mismo desinterés por la guerra. En 1898 Baroja acababa de abandonar el negocio de panadería de su tía Juana Nessi para dedicarse por completo a la literatura y escribir los espléndidos cuentos de *Vidas sombrías* (1900) donde ni siquiera asoma la guerra, si exceptuamos el cuento "El carbonero" donde se hace referencia al injusto sistema de quintado militar. De Azorín ya queda dicho que apenas en tres trabajos periodísticos menciona los acontecimientos bélicos. En 1901 publicó *Diario de un enfermo*, primero de sus empeños novelescos, que es el testimonio de un enfermo de la voluntad y que empieza iel 15 de noviembre de 1898! con estas frases: "¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos aquí abajo? ¿Para qué vivimos? No lo sé; esto es imbécil, abrumadoramente imbécil. Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir. No tengo plan, no tengo idea, no tengo finalidad alguna. Mi porvenir va frustrándose lentamente, fríamente, sigilosamente. ¡Ah, mis veinte años! ¿Dónde está la ansiada y soñada gloria? Larra se suicidó a los veintisiete años; su obra estaba hecha..."⁷. Cinco días antes de estas cavilaciones se había firmado el Tratado de

París que ponía fin al colonialismo español en América y Asia, pero no era ésta, por supuesto, la causa del desasosiego del personaje...

Los testimonios directos: López Bago, Ciges Aparicio y Trigo

Hubo excepciones, claro. El veterano mosquetero del naturalismo Eduardo López Bago publicó en 1895 *El separatista*, "novela médico-social", a la que deberían haber seguido las anunciadas *El bandolero*, *La gente de color* y *Gobernador General* que no vieron la luz y que hubieran compuesto un políptico sobre la guerra hispano-cubana. Lico Godínez, su protagonista, es un señorito habanero de familia separatista que se enamora como un colegial de Solita Valiente, viuda de un militar español muerto en combate y profesora de piano de la hermana de su adorador. Al iniciarse las hostilidades de 1895, la muchacha es expulsada de su trabajo y Lico huye de la casa paterna. Mantiene un *affaire* con Marie, conocida mesalina habanera, pero también sustenta opiniones sobre la guerra que le llevan a un duelo con su amigo Pepe Martín: Lico no acaba de ver la necesidad del conflicto y le asusta que en él lleven la voz cantante antiguos esclavos negros y bandoleros. Herido en el desafío, el muchacho reencuentra a Solita que queda embarazada. Una cosa y otra propician la reconciliación familiar, tras de que el padre vuelva decepcionado de la manigua y todos vuelvan los ojos con esperanza al general Martínez Campos que acaba de llegar como gobernador general, con todo su prestigio de pacificador de Zanjón. La novela es un mediocre canto a la esperanza autonomista cuyas ideas encarna el médico criollo doctor Pérez. Éste, como los burgueses que visita, no quiere otra república hispano-americana inestable: "Voy a decirle a usted lo que me parece América y con qué la comparo (...) A estas repúblicas han emigrado gentes de todas las razas y de todas las naciones. Los buenos, los malos, y... los peores. Se han efectuado cruzamientos de castas de los cuales no se sabe aún el resultado. En una palabra, los americanos son para mí como una persona que se encontrase de pronto delante de una magnífica olla puesta a la lumbre, una persona que tuviese muchas ganas de comer y que no supiese guisar. Acababan de despedir a la cocinera. La cocinera era España, que al fin y al cabo les hacía platos caseros muy ricos. Estofados, bacalao a la vizcaína, paellas, ropa vieja, patatas guisadas, gazpacho y migas con torreznos. Pues bueno, a estos hambrientos no se les ha ocurrido cosa mejor que ir echando en la olla todo lo que encuentran a mano, verduras, carne, pescado, raíces, idemonios coronados! ¡Qué saldrá de ahí? ¡Vaya usted a saberlo!"⁸. Ni el diagnóstico del doctor era un portento científico, ni López Bago se reveló un buen profeta al soñar con una pacificación inmediata.

El impresionante testimonio de Manuel Ciges Aparicio es de muy distinta naturaleza: su autor fue un oficial español sin vocación militar alguna, vinculado a medios radicales, que fue condenado a rigurosa prisión en La Cabaña habanera por

haber publicado en *L'Intransigeant* de París un artículo que criticaba las decisiones militares del general Blanco. Las apasionantes páginas de Ciges aparecieron en *Vida Nueva* (1899) con el título de "Impresiones de La Cabaña (memorias de veintiocho meses)" y luego, ampliadas, formaron el volumen *Del cautiverio* en 1903: en ellas encontramos el horror de los "reconcentrados" por Weyler, el salvaje incendio de un bohío donde arde una mujer intentando rescatar sus enseres, las vejaciones de los presos, la miseria de los soldados enfermos, el banquete de aquellos desdichados que devoran un gato con arroz... Ciges -que continuó su testimonio personal en tres libros más- fue un Gorki a la española que no olvida consignar las jactancias de españolistas e independentistas en la "acera del Louvre" o describir, sin un adarme de emoción patriótica, la llegada de los buques norteamericanos al puerto de La Habana. Para él han supuesto la libertad y ahora los contempla desde el barco que le lleva a la península como repatriado. Y no deja de observar cómo en sus cubiertas "los soldados se mueven automáticamente y regularmente, obedeciendo a toques periódicos de corneta. De aquella gente había dicho nuestra prensa que eran vagabundos reclutados por algunos dólares y que carecían de disciplina y de hábitos militares"⁹.

El famoso novelista Felipe Trigo fue otro de los escritores con experiencia directa de la vida en las colonias. Médico militar, fue destinado a Filipinas y publicó en 1897 *La campaña filipina (impresiones de un soldado)*, muy favorable a la intervención militar (sobre todo, al general Blanco) y muy crítico con la influencia clerical. Siendo médico del destacamento penitenciario de Fuerte Victoria, presencié una sublevación de los prisioneros tagalos, fue macheteado salvajemente y logró salvarse de milagro. El caso alcanzó gran popularidad, fue repatriado y, a su regreso, desdeñó un puesto más importante en Cuba. Aquella dura experiencia pasó a *Las ingenuas* (1901), su primera novela, pero lo curioso es que el episodio atribuido al protagonista, Luciano, se da como sucedido en una explotación industrial de Ceilán. Y, sin embargo, las noticias de lo acaecido en las colonias van jalonando el curso de la morosa narración que presenta la adúltera relación de Luciano con su cuñada Flora. En Alajara, prototípico poblachón extremeño de donde proceden los personajes, Jacinto -un señorito rural que pronuncia "Vasin ton" y "Biró"- jalea un artículo del periódico provincial que significativamente se titula "¡Sus! ¡A los cerdos!": "¡Eso! -dejó caer con voz enérgica y rodando los ojos al cacique-. No debe ser otra la conducta de los herederos de Felipe II en cuyos reinos ya sabéis todos que no se ponía el sol. ¡Fuera consideraciones a puercos! ¡Al mar, de cabeza! ¡El ejército a la bayoneta a Nueva York...! ¿Pues qué se habían creído?"¹⁰. Pero, cuando Luciano y su esposa embarcan en la estación, contemplan -a los sones de la inevitable Marcha de Cádiz- el contraste entre las fantasías de una prensa irresponsable y "aquel convoy de coches de tercera, con quintos apiñados como borregos, recién pelados, los gorrillos separándoles las orejas... y parecidos, más que a guerreros, a hospicianos, sin armas ni correas, dentro de los trajes de rayadillo, que a todos les resultaban grandes y se les arrugaban encima con el apresto de la tela nueva"¹¹.

Más tarde, en el barco donde regresa de Colombo el matrimonio, el "Alfonso XIII", se les presenta la otra cara de la guerra en forma de "viudas que tomaban de Filipinas, quedando allí a sus maridos asesinados por la insurrección, y enfermos que ante los horrores de los tagalos vieron agravarse su mal. Un cargamento de dolor y de muerte, por entre el que gritaban veinte o treinta niños vestidos de luto"¹². La noticia de la muerte de Cánovas suscita una lágrima a Luciano, "porque veía caer a manos de la fatalidad al único gobernante español capaz de dominar en un momento dado, que iba a presentarse, todas las bélicas arrogancias de la ignorante España"¹³. No tardará mucho, sin embargo, en llegar la nueva de la derrota en Cavite y las vacilaciones del almirante Cervera con su escuadra antillana surta en Cabo Verde. Luciano no quiere leer los gratuitos insultos del periódico al marino porque le "parecían los gritos de un público borracho pidiendo en una corrida: "¡caballos! ¡caballos!". Y vuelve a llorar el día de la derrota definitiva: "Era el remordimiento de hijo ingrato de la Nación desdichadísima (...) Que había asistido al largo y triste espectáculo de aquella insensatez pública que a través de la patriotería empujó al principio, contemplándolo todo con desdeñosa sonrisa de extraño espectador dolido por diletantismo (...) No tenía derecho a indignarse. Él no había sabido ser siquiera de los pocos hombres que lanzaron su protesta contra la tempestad, arrastrando la impopularidad y el odio... Él no había sabido emular a Pablo Iglesias, a Pi Margall"¹⁴. No es gratuito relacionar esta congoja personal con la visión final de Alajara, el pueblo miserable y temeroso, entregado a los ricos y a los caciques, en una briosa descripción que no hubiera vacilado en firmar el Azorín de *La voluntad* o el Baroja de *César o nada*: "Eran los campanarios los que dominaban el mezquino caserío; la torre de la parroquia, allá arriba, ancha y terminada por almenas, como desconchado y viejo castillo que aguardara un cañonazo de aquellos de la civilización americana para desplomarse; el cimborrio de las Descalzas, sobre el largo tejado, en mitad del pálido verde del huerto que cual mancha parásita cogía un tercio del pueblo; la cupulita nueva de San Antón, el campanario de la Magdalena... más abajo de todo lo cual, casi huyendo en protesta o en fuga, disparando negra su humareda recta, levantábase la chimenea de la fundición; y a su derecha, al extremo alto, descubría Luciano el hotelito de Flora, riente en su ramillete de árboles, parecido a un exótico viajero que hubiese llegado al horroroso aldeón una mañana, y que se hubiera clavado allí, sin atreverse a entrar"¹⁵.

Emigrantes y repatriados

Conviene no olvidar que América era para muchos sinónimo de emigración, lo que significaba huir de la miseria o escapar de las quintas militares. Desde 1880 corrieron los años dorados -o siniestros, según se mire- de una sangría demográfica que haría la fortuna de empresas como la Compañía Transatlántica, del Marqués de Comillas: un

antiguo negrero que hizo negocio con las tropas que llevó combatir y lo continuó con las repatriaciones. No hubo mayor ni más humano mentís a la ruptura entre España y sus antiguas colonias americanas (la corriente migratoria a Filipinas fue desdeñable): entre julio de 1899 y junio de 1900, apenas un año después de los combates, llegaron a Cuba casi 18.000 emigrantes españoles; los quinquenios posteriores a 1902 arrojan un promedio anual cercano a 25.000 personas que llega a superar los 40.000 en el momento de la guerra europea y solamente remite en los años finales de la Dictadura de Primo de Rivera, a favor del vigoroso repunte de las obras públicas en España, y luego de los años de la República. Esa era la clamorosa respuesta del pueblo real al guerra... En el libro de Manuel Bueno, *Almas y paisajes* (1900), el precioso cuento homónimo tiene el valor de una metáfora: Gabriel, un emigrante fracasado, vuelve a su tierra y oye en la diligencia que le lleva a su pueblecito vasco una animada disputa entre un comisionista y un cura a propósito de las responsabilidades de la derrota: que si han sido los masones, que si hay que incrementar la exportación, que si debe construirse un ferrocarril, que si hay que rehacer la marina de guerra, que si la culpa ha sido de los liberales... Pero él sólo puede pensar en la amargura del reencuentro que le deparará la visión de su padre, inválido e idiotizado, como todo un símbolo, al fin, de la única España que quedaba¹⁶.

Pero, para algunos otros, la guerra fue una forma distinta de emigración. Tonet, el protagonista de *Cañas y barro* (1902) de Vicente Blasco Ibáñez, era un muchacho pendenciero que, por una disputa con su padre, "sienta plaza" en un cuartel de Valencia y va destinado Cuba por todo el tiempo de la guerra. Regresa con un poblado bigote -le llaman "el Bigot" por apodo-, atributo de hombría, pero en tanto ha perdido a su novia Neleta que se ha casado con el viejo tabernero Cañamel: su futura tragedia tiene, por tanto, como remoto motivo una escapada que no ha remediado ni la miseria de su casa ni el despecho por su ambición burlada. Tonet vino a ser un símbolo involuntario de la inutilidad, primero, de las falsas promesas de fácil victoria y, después, de los retóricos augurios de regeneración.

Entre tanta demagogia como cundió a la hora de la derrota, había una latente ambigüedad. Unamuno había visto con meridiana claridad que los regeneracionistas tenían por costumbre zaherir al mismo pueblo que creían inocente de toda culpa histórica. Para él, como antes para su amigo Ángel Ganivet, la verdadera España estaba dentro, oculta, en una intrahistoria de esfuerzos, rutinas y ensoñaciones que se oponía a la historia de las batallas y los heroísmos. El libro más "noventayochesco" de cuantos vieron la luz en el bienio 1898-1899 fue *Hacia otra España* de Ramiro de Maeztu y, en rigor, necesitó hablar muy poco de la guerra y ni siquiera aludir a que él mismo había sido uno de aquellos innumerables emigrantes a Cuba, donde había ganado su pan siendo lector de una fábrica de tabacos. Prefiere hacerlo de una política fracasada, de una clase media sin nervio (el proletariado de cuello duro del que el autor había querido zafarse) y, al cabo, de una esperanza que lo mismo puede ser el humo fabril de Bilbao que las orondas caderas de unas mozas de Calatayud,

capaces de llevar en ellas una España nueva... Aquel regeneracionismo más vitalista y menos campanudo venía de atrás. Benito Pérez Galdós – que comenzó precisamente en 1898 la Tercera Serie de sus *Episodios nacionales* – fue, como todos los hombres de su generación, profundamente afectado por el conflicto. Pero el tema americano solamente compareció en su obra de una forma indirecta aunque harto significativa: en su teatro, América fue un lugar de referencia para emprender una nueva vida. En *La loca de la casa* (1892) y en *Mariucha* (1903), los protagonistas masculinos son indios que han construido su fortuna y han forjado su voluntad al otro lado del mar. En *La de San Quintín* (1893), los personajes centrales -Víctor y Rosario- abandonarán el viejo mundo buscando en el nuevo menos hipocresía y ruindad que la que les rodea en Ficóbriga.

Desde Cataluña, donde tan importante fueron la emigración y los negocios transatlánticos, también se vió así: el dinero era mucho más importante, al cabo, que los prejuicios de honra. *El héroe* (1903), drama de Santiago Rusiñol, es una pieza maestra al respecto. Un soldado que se ha batido en Filipinas llega a su pueblo lleno de condecoraciones y, como reza la acotación que traduzco del original catalán, “vestido de rayadillo, gorra de paisano tirada atrás con dos claveles, cuatro o cinco medallas al pecho, el canuto de la licencia, un bastón a la espalda con un gran hato, muchas coronas y una guitarra”. Animado por sus amigos y por el comandante del puesto de la Guardia Civil que lo escoltan a todas partes, “el héroe” se convierte en un indeseable: menosprecia a sus padres, modestos tejedores domésticos; se convierte en un permanente mal ejemplo para su hermano, el Andreuet, y además galantea a la mujer de Joan, su amigo, que también también ha sido “repatriado” pero que ha vuelto enfermo para morir en su hogar. Al final, cuando el héroe ha logrado sus innobles propósitos y ha logrado quedarse con el dinero que sus padres atesoraban para rescatar a su hermano de la milicia, Joan lo mata con el sable de honor que le habían regalado. Pero, a la vista de tanta desolación, todavía tiene la última palabra cuando el señor Tomás le reprocha haber muerto al “héroe” del pueblo: “¡Qué he de haber matado al héroe! ¡He matado al gandul del pueblo! ¡Míralos allí! ¡Los del telar son los héroes!”¹⁷.

El tono farsesco que en la pieza de Rusiñol conviene con ciertos toques de teatralidad simbolista se encuentra ya muy cercano de la explícita burla de Ramón del Valle-Inclán en las piezas que componen *Martes de Carnaval*, donde vió con distancia esperpéntica el significado de la guerra. En torno al 1898, su obra fue casi tan muda como la de los demás al propósito de los acontecimientos. Solamente merece la pena destacar la presencia en “La niña Chole”, cuento de *Femeninas* (1895), de unos “rostros pecosos y bermejos, caballos azafranados y ojos perjuros. ¡Yanquis en el comedor; yanquis en el puente; yanquis en la cámara!... Cualquiera tendría para desesperarse”¹⁸, que el altivo Marqués de Bradomín encuentra en el barco que le lleva a Veracruz. En la *Sonata de estío* (1904), conseguido *rifaciamiento* del cuento de diez años antes, los yanquis se transforman, sin embargo, en ingleses: “La

raza sajona es la más despreciable de la tierra. Yo, contemplando sus pugilatos grotescos y pueriles sobre la cubierta de la fragata, he sentido un nuevo matiz de la vergüenza: la vergüenza zoológica (...) Herejes y mercaderes en el puente, herejes y mercaderes en la cámara, ¡Cualquiera tendría para desesperarse!"¹⁹. La herida del 98, mezclada a la polémica de latinos contra anglosajones, escocía todavía... Pero donde el texto gana significación nacionalista es cuando se esboza la tradición conquistadora que ha dado entre los Bradamín de otros tiempos un fundador del reino de Nueva Galicia y un Inquisidor General, nada menos. Por eso, confiesa Xavier que "al desembarcar en Veracruz, mi alma se llenó de sentimientos heroicos". Y poco más tarde, mencionará a los "plateados", célebres bandidos políticos del fugaz imperio de Maximiliano; con ellos Brión, el mayordomo carlista, quiere construir un nuevo imperio para Carlos V, anticipo de la corona de España: "Más difícil cosa fue ganarlas en los tiempos antiguos de Hernán Cortés. Yo tengo el libro de esa historia"²⁰.

Los textos contrastan casi brutalmente en 1930, con los que leemos en *Martes de Carnaval*, conjunto presidido por el recuerdo de las campañas coloniales y por el vejamen de un ejército grotesco (a eso alude el título: "Martes" es también el plural de "Marte", "soldado" en sentido figurado). En *Las galas del difunto*, el "pistolo repatriado" Juanito Ventolera se exhibe de rayadillo por los burdeles, mendiga y profana el sepulcro de un boticario para robarle el terno con que lo enterraron. El capitán "Chuletas de Sargento", en *La hija del capitán*, recibe ese apodo porque se cuenta que en la guerra hizo servir como rancho a la tropa filetes de los suboficiales mambises muertos. Los militares de *Los cuernos de Don Friolera* que juzgan-constituídos en tribunal de honor- la culpable mansedumbre del teniente Pascual Astete, engañado por su mujer, hablan de sus años de servicio en Ultramar. Para el teniente Cardona todo fue bueno: "Yo he pasado cinco años en Joló. ¡Los mejores de mi vida!". E incluso se jacta de hablar tagalo: "Tanbú, que quiere decir puta. Nital budila, hijo de mala madre. Bede tuki pan pan bata: voy a romperte los cuernos. -¡Al parecer posee usted a la perfección el tagalo! -¡Lo más indispensable para la vida!". Pero el teniente Roviroza no tiene tan grata experiencia: "No todos podemos decir lo mismo. Ultramar ha sido negocio para los altos mandos y para los sargentos de oficinas... Mindanao tiene para mí mal recuerdo: enviudé y perdí el ojo derecho por la picadura de un mosquito"²¹. Años después, en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, un autor que seguramente había leído a Valle-Inclán, la abuela de Dorita recuerda también que su marido fue oficial en Filipinas, donde "él que era muy hombre y que no podía retenerse tuvo que ver con una tagala convencido de que era una jovencita pura y de que estaba limpia, pero le tuvo que pegar la infección la muy sucia y se la pasó toda a caballo, sin lavados y sin cuidado ninguno hasta que se le emberrenchinó y le llegó a tupir los conductos, y aunque luego hizo lo que pudo y el médico naval de la fragata que era tan amigo suyo le quiso corregir, como a otros que habían ido con él y habían caído por ser hombres con otras tagalas, pero no hubo nada que hacer y nos quedamos sólo con mi Carmencita que ya tenía veintiocho años

cuando él cayó definitivamente a manos de moros, cuando la catástrofe"²². De Filipinas a Annual -que es la última fecha evocada por la abuela- transcurrió la sórdida historia de un colonialismo de pobres, visto aquí por la clase media que ni siquiera sabe que es la víctima de aquellos sueños imperiales...

Guerra y toros

"Almas y paisajes", el cuento de Manuel Bueno que se evocaba al principio del apartado precedente, está dedicado a Rodrigo Soriano y no por causalidad, como veremos enseguida. La visión de la guerra de este compañero de luchas -y luego rival- de Blasco Ibáñez se presenta en algunos artículos muy brillantes y hoy olvidados. Muchos se agruparon en su libro *Las flores rojas* (1904) que es uno de los mejores conjuntos de crónicas -así se decía entonces- de la España de principios de siglo. "Pierre Loti en Madrid" se escribió el mismo día en que llegaba la noticia del desastre de Cavite y evoca el recorrido triunfal por España del que las derechas intelectuales llamaban el "sucesor de Zola", a vueltas de campañas flamencas y corridas de toros en las que era inevitable invitado. "Corpus de Sangre" describe la procesión toledana del 9 de junio, al hilo de las noticias aciagas que ahora llegan de las colonias: "Tan sólo rubios campos, anegados en sangrientos mares de amapolas, nos recordaban la jornada de primavera y luto, de vida fecunda y tremenda muerte (...) Allá muy lejos, en Filipinas se celebraba el Corpus, ¡pero qué Corpus! ¡El Corpus de sangre! El sol español declinaba... Nuestra nación perecía en otro crepúsculo polar, de indiferencia, de egoísmo, de fatalismo... Y en aquel cuadro primaveral, oíamos las voces de unos toreros: -¡Eh! ¡Malegro de verlo güeno! ¡Buen morlaco está el quinto! El Minuto y su cuadrilla iban a Toledo. ¡Seis miuras! ¡Un Corpus de sangre... torera!"²³. Otro conjunto de artículos, *El triunfo de Don Carlos* (1902), lo encabeza la historia de ficción política que le da título: cómo serían las cosas en nuestro país si ganase la facción carlista. Y siguen crónicas tan desgarradas y atractivas como "¡Viva España!", sobre la venta de industrias españolas al extranjero; "¡Pobre Zorrilla", sobre el final del mundo legendario y castizo del escritor; "¡Ya tenemos escuadra!", donde cuenta que en San Sebastián unos oficiales de la Armada han apaleado a unos periodistas que pusieron en solfa su eficacia guerrera (el general dice al reportero: "Sépalos usted. Para tener escuadra no hay más que un medio: apalea periodistas"). La entrada de *Nozaleda* (1903) comienza con el sabroso artículo homónimo: una fantasía sobre los pasos del antiguo arzobispo de Manila al que el Vaticano acaba de nombrar como titular de la sede de Valencia. El dominico Nozaleda había sido acusado de ser uno de los factores del descrédito de los españoles en Filipinas y ahora era entronizado en la sede más conflictiva y anticlerical del país. Soriano subraya la inoportunidad de la medida: "A su voz cayó Rizal acibillado por las balas; el pobre indio se prosternaba ante el fraile revestido de oro, al modo de los primitivos habitantes de América

cuando Colón puso su pie en el Nuevo Mundo. Los capitanes generales de Filipinas le rendían acatamiento. Si alguno le molestaba pronto volvía a España bajo partida de registro. Empleado que interrumpiera su paz caía bajo el látigo del arzobispo (...) El frailote recorría las calles de Manila a modo de rey dahomeyano: temblorosos, sumisos, los pobres habitantes del país hincaban su rodilla al paso del gran pontífice forrado de oro, del castila deslumbrador como el sol (...) Tumbado en su hamaca, envuelto en el humo azul que despedía como incensario el largo habano, daba órdenes, disponía de vidas y haciendas, recibía ofrendas, cortaba cabezas y deshacía honras"²⁴. Soriano no es un militarista ni un nostálgico de la colonia, pero su actitud tiene algo de contradictorio populismo; es, a fin de cuentas, un patriota de izquierdas que siente el resquemor de la vergüenza histórica. Su revelador artículo "3 de mayo de 1899" compara los cantos bélicos de distintos pueblos: "Venció Francia con la sublime Marsellesa; al son del trágico Ça ira cayó la nobleza. Los hugonotes luchaban con el lúgubre canto luterano en los labios. La secta anabaptista moría al son de la colosal estrofa mística. Los vascos peleaban con el solemne Gernikako Arbola. Nuestra decadente España moría en un café cantante, entre chulos y golfas, escuchando el odioso chín, chín de la odiosa Marcha de Cádiz"²⁵. Casi al final del volumen, "El héroe", artículo de 1902, glosa el multitudinario entierro del diestro Dominguín, en el que fueron profanadas tumbas por las masas y del que huyó hasta el cura. El autor clama: "¡Pan y toros! ¿Por qué indignarse? Venga la Inquisición y acabaremos el siglo dignamente. ¡Viva el mondongo nacional! ¡Nómbrense de una vez ministros a esas bailarinas vestidas de seda, disfrazadas con alamares de Virgen y medias de afeminados danzarines! ¿Acaso la península española no tiene la forma de una piel de toro! ¡Hipócritas, no indignarse! El Dominguín es un héroe dentro de su profesión. Es el único español que ha sabido cumplir con su deber muriendo en la plaza. ¡Ah, si nuestros generales hubieran sabido ser Dominguines en los ruedos de Filipinas y Cuba! El público paga para ver sangre. El torero que no muere o es herido, le estafa"²⁶.

La asociación de la tauromaquia y la guerra provino, sin duda, de las famosas "corridos patrióticos" que se celebraron desde el momento en que se conoció el ultimátum del presidente Mac Kinley. No cabe olvidar que 1898 fue el año de la muerte de Frascuelo, el que había sido legendario rival de Lagartijo: Lagartijo y Frascuelo en los toros, como Calvo y Vico en el teatro, como Cánovas y Sagasta en la política, habían sido las parejas que habían animado la modorra nacional de los últimos años... El 1 de mayo los periódicos trajeron en ediciones especiales la derrota de Cavite, cuando acababan de torear en Madrid Rafael Guerra, Antonio Fuentes y Bombita unos astados de la ganadería de Pérez de la Concha. Pero la más famosa "corrida patriótica" fue la de 12 de mayo: cuenta José Francos Rodríguez que a la entrada del coso ofrecían claveles las duquesas de Bailén, Plasencia y Conquista, las marquesas de la Romana e Ivanrey, las condesas de Agrela, Villagonzalo, San Román y Torre Arias, la vizcondesa de Torre de Luzón, la baronesa de Horteiga y otras

distinguidas señoritas. Habían decorado la plaza nada menos que Benlliure, Moreno Carbonero, Cecilio Pla, Sorolla, Querol y Domínguez, entre otros. Y lidiaron morlacos regalados por sus ganaderos hasta diez matadores: entre ellos estuvieron Mazzantini, el Guerra, Reverte, Lagartijillo, Minuto, Bombita y Villita, el mejor cartel posible²⁷.

Quizá ninguna otra imagen diera tal impresión de frivolidad culpable y, a la vez, explicitara tanto la asociación providencial de dos desastres nacionales, toros y guerra: por eso, sin duda, quedó tan profundamente hincada en la imaginación de quienes años después recordaron aquellos hechos. Todavía el 13 de noviembre de 1914 se estrenaba en el Teatro Español de Madrid el drama de Federico Oliver *Los semidioses* que recordaba, con violencia casi esperpéntica, el caso. Juan es un muchacho sevillano que hizo la guerra en el crucero "Vizcaya" y que resultó gravemente herido en Santiago de Cuba. Ha regresado a su casa, sin esperanza de curación, aunque con su esfuerzo se ha hecho maestro de párvulos, pero ha de contemplar cómo su familia, llena de deudas, vive en permanente obsesión por los toros y su mismo hermano Molinete no desea otra cosa que ser matador. Cuando en la escena XII del acto primero cuenta Juan cómo fue herido en combate, Fígaro le interrumpe: "-¿Y qué día fue ese? -El 3 de julio de 1898. -Oiga usted, don Martínez, ¿no fue ese día cuando Miguel Báez, "el Liri" tomó la alternativa en la plaza de toros de Huerva?". A lo que el citado don Martínez, veterano abonado, todavía añade: "-Por cierto que es la misma feméride en que Rafael Guerra, toreando de muleta en Algeciras un toro de Atanasio, negro, listón, bien puesto de pitones, lo consintió tanto con la izquierda..."²⁸. En la última escena, su padre y su hermano deciden acudir a la corrida aunque Juan agoniza. Y en su delirio, cree que los gritos de los aficionados que aclaman a Juan Belmonte, "son vítores que anuncian una patria nueva". Y se exalta: "¡Jóvenes generaciones que váis al porvenir, pasad sobre mi cuerpo! ¡Mi comandante, con mi deber he cumplido! ¡La vida por España!.... ¡La vida por España!... ¡España!... ¡España!... ¡España!..."²⁹.

Pero lo cierto es que España y Madrid también eran, o empezaban a ser, algo más que un mundo familiar y promiscuo que consolaba sus amarguras y deficiencias con zarzuelas. El 28 de noviembre de 1898, por cierto, se estrenó *Gigantes y cabezudos*, de Miguel Echegaray y Manuel Fernández Caballero, la primera que acertó al basar su argumento en la guerra de Cuba y el regreso de los repatriados. En ella se habla, por supuesto, de la impopular subida de los arbitrios municipales y de la zozobra por los ausentes. Uno de ellos, Jesús, tiene una fidelísima novia, Pilar, a la que galantea un sargento dispuesto a conquistarla haciéndole creer que su prometido se ha casado en Cuba. Pero el soldado aparece en el segundo acto, rodeado de sus compañeros y en trance de cantar todos un animado coro que ha sobrevivido a 1898 en la memoria popular: "Por fin te miro, / Ebro famoso, / hoy es más ancho / y es más hermoso". Y tampoco parece casual que las acotaciones de la escena reclamen la zaragozana vista de "las torres de La Seo y las cúpulas del Pilar" (tan asociadas a la crónica heroica del país en la francesada de 1808) y una significativa mezcla de regionalismo



castizo y uniformidad militar en los atuendos (los miembros del coro irán "todos con traje de aragonés y algún distintivo de haber sido soldados, que puede ser la gorrilla")³⁰. Algo se modernizaba, no obstante, también aquí y allá... La crónica del año 1898 registra el inicio de la pavimentación y ordenación de la madrileña plaza de la Cibeles, la salida de los primeros tranvías eléctricos en el mes de octubre, el triunfal estreno de *La bohème* de Puccini y la admiración pública por la marcialidad de la policía municipal montada (los "romanones", del nombre del entonces alcalde) que empezó a patrullar las calles de Madrid.

"El mil ochocientos noventay ocho no ha tenido aún su historiador (...) Sería preciso poseer el entendimiento de un Michelet, el alma de Costa, la serenidad de Macaulay, la ironía de Cervantes, el escarpelo de Ferrero, el vientre de Rabelais, el análisis de una Maudsley, la paciencia de Mommsen y el genio de Victor Hugo, con la franqueza sublime y clara de Tolstoi (...) Yo algún día intentaré ese estudio"³¹. Así exageraba Eugenio Noel en una larga y hermosa crónica, "Puente de Vallecas, 1898", que viene en su libro *España, nervio a nervio*, de 1915. Sin ser ninguno de tan ilustres ingenios, también Noel cifró su recuerdo de aquellos días en la brutal descripción de una corrida popular en la vieja plaza de Vallecas. El público berreaba sin cesar mientras "los ruidos, el sol, el ambiente, incendiaban la sangre y la llevaban a la boca. -Aquí debían estar los yanquis... ¡Maldita sea su madre! -Ante un toro le ponía yo a ese Sampson o Sansón. -¡A un toro le iba a ir ese tío con el "Iowa" y los cañones de la puñeta!... ¡Cara a cara y hombre a hombre!...". Y el escritor apostilla, no sin razón: "Antes que en la bahía de Santiago, la escuadra había naufragado en el Abroñigal, en el Manzanares, en el Tajo, en las costas españolas"³².

Notas

¹ *Cuentos*, ed. J.M. Martínez Cachero, pról. M. Baquero Goyanes, Summa, Oviedo, 1953, pp. 287-290. En la colección póstuma *Doctor Sutilis* (1916) figura también otro relato, "El repatriado", relacionado con la guerra: es la historia de un modesto intelectual que emigra de España por no poder soportar el peso de la derrota y regresa al poco, cuando no tolera el apartamiento de las tradiciones que antes había desdeñado.

² *Obras completas*, IX. Discursos y artículos, Escelicer, Madrid, 1971, p. 751.

³ *El Caballero de la Triste Figura*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944, p. 118-119.

⁴ "La primavera y la guerra", *Vida Nueva*, 1, 12 de junio de 1898, p. 1.

⁵ "Un poeta" (*El Progreso*, 5-3-1898), *Artículos anarquistas*, ed. J.M. Valverde, Lumen, Barcelona, 1992, p. 88.

⁶ El poema completo, que dio título a una sección de *Aires murcianos* (1898), puede verse en la ed. del libro hecha por F.J. Díez de Revenga, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1981, pp. 69-70.

⁷ *Obras escogidas*, I. *Novelas completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1998, p. 171.

- ⁸ *El separatista*, ed. F. Gutiérrez Carbajo, Castalia, Madrid, 1997, pp. 250-251.
- ⁹ *El libro de la vida trágica. Del cautiverio*, ed. C. Alonso, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Alicante, 1985, p. 432.
- ¹⁰ *Las ingenuas* (1901), Renacimiento, Madrid, 1916, I, p. 43.
- ¹¹ *ibidem*, I, p. 207.
- ¹² *ibidem*, II, p. 79.
- ¹³ *ibidem*, II, p. 204.
- ¹⁴ *ibidem*, II, p. 358.
- ¹⁵ *ibidem*, II, pp. 364-365.
- ¹⁶ *Almas y paisajes*, Imprenta y Fotograbado de E. Rojas, Madrid, 1900, pp. 12-24.
- ¹⁷ *Obras completas*, Perenne, Barcelona, 1947, p. 1.036.
- ¹⁸ *Epitalamio. Femeninas*, ed. J. del Valle-Inclán, Cátedra, Madrid, 1992, p. 119.
- ¹⁹ *Sonata de primavera. Sonata de estío*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983, pp. 85-86.
- ²⁰ *ibidem*, p. 159.
- ²¹ *Martes de Carnaval*, ed. R. Senabre, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, p. 186.
- ²² *Tiempo de silencio*, Seix-Barral, Barcelona, 1962, p. 18. Unos años antes, otro escritor de su grupo, Jesús Fernández Santos, incluyó un cuento sobre la guerra de Cuba, "El sargento", en la colección *Cabeza rapada*, Seix-Barral, Barcelona, 1958.
- ²³ *Las flores rojas*, F. Sempere, Valencia, s.a., pp. 127-128.
- ²⁴ *La entrada de Nozaleda*, Cosmópolis, Madrid, 1904, p. 11.
- ²⁵ *ibidem*, p. 54.
- ²⁶ *ibidem*, p. 74.
- ²⁷ *El año de la derrota 1898. De las memorias de un gacetillero*, CIAP, Madrid, 1930, pp. 152-159.
- ²⁸ Joaquín Dicenta, Federico Oliver, Juan José. *Los semidioses*, Taurus, Madrid, 1965, pp. 119-120.
- ²⁹ *ibidem*, p. 172.
- ³⁰ Hay edición reciente: Carlos Arniches, Miguel Echegaray, *El santo de la Isidra. Gigantes y cabezudos*, ed. M.P. Espín, nota de J.L. Alonso de Santos, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, pp. 89-141.
- ³¹ *Nervios de la raza* (1915), Hispanoamericana de Ediciones, Barcelona, 1947, p. 229.
- ³² *ibidem*, p. 263.

LA FILOSOFÍA DEL PAISAJE EN LOS ENSAYOS DE UNAMUNO

Dezső CSEJTEI

Parece que el primer encuentro entre la Filosofía y el Paisaje no fue demasiado acertado en la historia de la filosofía europea. Ese encuentro notable había tenido lugar en las cercanías de los muros de Atenas, como Platón nos informa en su diálogo *Fedro*; Sócrates se mueve casi como un extraño fuera de los muros atenienses y la razón la explica con mucho gusto: “Me gusta aprender. Y el caso es que los campos y los árboles no quieren enseñarme nada; pero sí, en cambio, los hombres de la ciudad.”¹ Ese encuentro malogrado es, al mismo tiempo, de suma importancia porque da el tono fundamental de cómo el filósofo va a relacionarse con el paisaje en los milenios venideros; el campo real de investigación es, para él, no *este paisaje aquí*, sino el del *supra-cielo*, lo *hiperuranios topos*; “A ese lugar supraceleste, no lo ha contado poeta alguno de los de aquí, abajo, ni lo cantará jamás como merece. Pero es algo como esto (...) incolora, informe, intangible esa esencia cuyo ser es realmente ser, vista sólo por el entendimiento, piloto del alma ...”² El paisaje, pues, a que la investigación filosófica se dirige, es invisible físicamente, imposible a experimentar por los sentidos, es un paisaje meramente inteligible que se revela exclusivamente ante la razón filosófica. En cambio, el paisaje debajo del cielo sufre una radical degradación ontológica: no es digno de ser un objeto de la meditación filosófica. Y todavía en este punto tenemos que referirnos a la diferencia que se puede establecer entre *paisaje* y *naturaleza*. No sabemos de ninguno, de ellos lo que en realidad son; sin embargo, sabemos, por lo menos, que la naturaleza es aquella parte del mundo circundante, en que el hombre se sabe algo *diferente* – pues se ha apartado *de ella* –, o, dicho de otro manera, la naturaleza es el terreno que subsiste en sí (*an sich*), antes de toda posible praxis humana. El paisaje, en cambio, es aquella zona de nuestro mundo que está fundamentalmente entretejido por la actividad humana, es, pues, algo medio humano entre el hombre y la naturaleza aun cuando este entretejimiento humano no se puede constatar directamente – pensemos, por

ejemplo, en el paisaje "puramente natural", lo que se ofrece la visión de una cordillera alta o el cielo como tal. El paisaje supone, aun en este caso, una organización, cuyo centro está arraigado en la misma conciencia humana. La naturaleza, se puede decir, está *vacía*, carece del hombre; el paisaje, en cambio, está siempre, aún en su forma no antropomórfica, *saturado* de disposiciones y vivencias humanas. "Por naturaleza – dice Simmel – entendemos la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido producir y negar de formas, la unidad fluyente del acontecer que se expresa en la continuidad de la existencia temporal y espacial (...) pero precisamente la delimitación, el estar comprendido en un horizonte visual momentáneo o duradero, es absolutamente esencial para el paisaje; su base material o sus trozos aislados pueden ser tenidos, sin duda alguna, por naturaleza, pero representada como 'paisaje' exige un ser-para-sí quizás óptico, quizás estético, quizá conforme al sentimiento..."³

En las palabras citadas de Sócrates no sólo toma la palabra el amante de las ideas, de las formas bellas que, a causa de su atracción por la teoría pura, mira desconfiadamente alrededor del paisaje "sublunar", sino también el hombre antiguo, en que aún no se ha formado el sentimiento del paisaje en el sentido moderno. Simmel tiene completamente razón, cuando escribe lo que sigue: "Sólo la sensación de la imagen específica 'paisaje' ha nacido posteriormente, y en verdad porque su creación exige un desprenderse de aquel sentir unitario de la naturaleza en su totalidad. (...) No hay que sorprenderse de que ni la Antigüedad ni la Edad Media tuvieran *sentimiento* alguno del paisaje; precisamente el objeto mismo aún no existía en aquella firmeza anímica y transformabilidad autónoma, cuyo logro final confirmó entonces y, por así decirlo, capitalizó el surgimiento de la pintura paisajista."⁴ De ahí que las filosofías clásicas, durante los siglos de la Edad Moderna, demuestran poca afinidad con los problemas del paisaje; el paisaje, por causas razonables, ni siquiera aparece en el horizonte de la investigación filosófica y cuando, por fin, aparece, lo hace como objeto de la contemplación estética, como en los escritos de Kant, Hegel y Schopenhauer. Se puede constatar un interés más grande, más bien, en las filosofías de la vida, en las obras de Nietzsche y Spengler, pero es Simmel quien le dedica un tratado aparte. En la filosofía de nuestro siglo es la palabra "circunstancia" la que, desde un punto de vista terminológico, llena el sitio reservado para el paisaje y el problema del mismo aumenta su presencia en los escritos ecofilosóficos de nuestros días.

Hay, sin embargo, un terreno, donde la relación con el paisaje tiene una importancia de primer orden desde un punto de vista filosófico y artístico, y eso es la España del fin de siglo. El aumento de interés respecto al paisaje – y, al mismo tiempo, un modo de ver radicalmente nuevo – tiene relación, en primer lugar, con la aparición de la *generación del 98*. Ahora bien, si queremos apreciar en un modo apropiado los rasgos duraderos de la contemplación del paisaje en el 98, tenemos que delinear, en breve, sus antecedentes.

Respecto de la toma de posesión mental y sentimental del paisaje circundante del hombre es conveniente, en relación con la española, remontarse, al menos, hasta

el siglo XVIII, hasta la época de la Ilustración. Con el advenimiento de los Borbones al trono español (1700) tiene lugar un cambio claramente sentido en el país. La introducción gradual de los modelos del absolutismo francés significa el establecimiento de un régimen más moderno y más centralizado que está impregnado más bien por las exigencias de competencia profesional y pragmatismo racional; todo esto iba reforzando por la infiltración de las ideas de una Ilustración moderada, desde la segunda mitad del siglo XVIII. La modernización ilustrada supone el conocimiento exacto de las condiciones actuales del país. En parte de aquí se puede explicar el crecimiento notable de los *viajes* durante el siglo; ahora bien, esto también tiene relaciones con la moda de la época – desde la mitad del siglo XVIII. se puede observar un real fiebre de viaje en los estratos acomodados sociales de la Europa ilustrada –, pero el fin supremo, de ninguna manera oculto, de estos viajes era el tomar posesión intelectual del país. En la tipología de viajes, establecido por Antonio Morales Moya se hallan en la gran mayoría viajes, cuyos fin era un *conocimiento* más concienzudo de la región visitada.⁵ La experiencia ilustrada del paisaje puede ser interpretado fundamentalmente en función de esto. El hombre ilustrado, al servicio de la administración absolutista ve el paisaje con la mirada del especialista competente. Quiere descubrir en él de qué modo sería posible “cultivarlo”; sin embargo, en éste término no tenemos que ver en absoluto un modo de relación exclusivamente práctica que se orienta hacia la utilidad como tal; se trata, más bien, de que el paisaje se puede llevar hacia su ser verdadero sólo por la cooperación humana. El paisaje sólo de esta manera puede llegar a ser un conjunto de fenómenos racionalmente captados, lo que, al mismo tiempo, transforma y *educa* al hombre que ha intervenido en él racionalmente: esa operación hace que también el hombre se realice su ser verdadero. Como es sabido, una de las intenciones de la Ilustración era producir una reconciliación mutua entre la Naturaleza y la Razón; en este respecto el paisaje significa precisamente un medio conciliatorio, un modelo a seguir, donde esos dos factores se compenetran lo más posible.

Ahora bien, podemos observar una transformación radical respecto del paisaje en la época del *romanticismo*. Tenemos que destacar, en primer lugar, que la imagen de España sufre una revaluación fundamental en la Europa educada; en los principios del siglo XVIII – a pesar de todos los esfuerzos borbónicos de modernización – España todavía pasaba por una región bárbara, un rincón subdesarrollado del continente, donde apenas prevalecían los cánones de la ilustración.⁶ El cambio en la apreciación del país aconteció con las guerras napoleónicas y con las guerras de liberación contra los franceses. Con la guerra de independencia España adquirió un tal respeto en la comunidad de las naciones europeas, como sólo va a tener Grecia en los años de veinte con sus guerras de independencia contra los turcos. El sentimiento romántico de la vida aparecerá sobre este subsuelo de juicio favorable; todo lo que al respecto de España pasó por algo *bárbaro* en el pasado, ahora se transforma en algo *exótico*, el país llega a ser el terreno de la *diferencia* por excelencia, que está todavía casi intacto

de la monotonía embrutecedora del mundo gris y prósaico de la burguesía. Por eso, su visita era casi obligatoria para todo espíritu romántico (Delacroix, Byron, Merimée, A. Dumas, Gautier, etc.)

Esos autores cometen un deslizamiento serio, cuando identifican prácticamente a toda España con una de sus provincias, con Andalucía: acaece la "andaluzización de España".⁷

Eso se explica porque los viajeros *europeos y románticos* avizoran aquí en su forma más pura todo lo que les ha conducido a España: la distancia física y mental de la Europa educada, lo exótico como tal, la originalidad bárbara, la cercanía a África, los monumentos moros etc. A base de sus descripciones y libros de viaje la imagen formada por ellos iba a extenderse poco a poco a toda España, formándose el característico mito romántico que define fundamentalmente la imagen del país hasta nuestros días.

El otro deslizamiento está vinculado a esto muy estrechamente; eso es la transformación de *Andalucía* en un paraíso terrenal, un jardín del Edén. En este cuadro idílico, en que entre las brillantes condiciones meridionales, plantas exóticas y viejos monumentos árabes viven hombres serenos, ociosos y en una pobreza feliz, no hallamos ninguna huella de la miseria, la escasez, del hambre, acerca de que Azorín iba a informarnos algunos decenios más tarde en sus escritos acerca de la "Andalucía trágica".

Ahora bien, esa orientación unilateral tiene, naturalmente, sus efectos en la representación del paisaje. El concepto romántico del paisaje es, en realidad, selectivo y superficial. El viajero romántico está fascinado, ante todo, por lo que, como fantástico, excepcional, produce un choque en los sentidos. Por eso todo es interesante para él, que es pintoresco y contiene en sí formas singulares y una asombrosa riqueza cromática. De este modo se puede hacer constar que en esta concepción las montañas son representadas con predilección – especialmente si las cumbres están coronadas por ruinas de un castillo –, al mismo tiempo hace falta casi completamente la representación de las llanuras y, por lo general, todo lo que está en conexión con el rutinario trabajo agrícola. En las descripciones románticas de Andalucía el papel principal, sin embargo, está desempeñado por las ciudades, especialmente si tienen algunos monumentos árabes. Las ciudades andaluzas son frecuentemente escenas de ensueños y afánes románticos; la forma más clásica de esto es la Granada de Washington Irving. Esas ciudades son todavía los terrenos del sentimiento romántico de la vida hasta la médula y en el primer tercio del siglo pasado casi todas representan los estados preindustriales previos al capitalismo industrial; como veremos, esta vivencia de la ciudad se opone completamente lo que hallaremos en los ensayos paisajísticos de Unamuno. Y podemos hacer constar otro rasgo que va a articularse de una manera fundamentalmente diferente en Unamuno; en la representación romántica del paisaje el hombre andaluz – sea un ciudadano o paisano, lo mismo da – es un contraste fuerte en comparación con la circunstancia

encantadora. Las descripciones abundan en la enumeración de los defectos del carácter andaluz según la cual éste es haragán, embustero, cobarde, cruel, etc. Aquí el paisaje circundante es correctivo de la corrupción humana, mientras que en Unamuno la relación es – careciendo de toda conotación ética – fundamentalmente correlativa.

El capítulo siguiente de la representación española del paisaje se vincula a la actividad de una importante institución liberal, a la *Institución Libre de Enseñanza* (1876–1939), en el tercio último del siglo pasado. Una de las figuras más destacadas de la institución, Francisco Giner de los Ríos atribuyó una importancia fundamental a la formación de la vivencia del paisaje en los estudiantes. El programa gineriano se apoya sobre los principios siguientes: lo más importante es la *regeneración* nacional y todo el funcionamiento de la institución se dirige a la diseminación más efectiva de las ideas europeas modernas. La realización del programa regeneracionista sólo puede ser eficaz si se dirige, desde el principio, a la transformación del hombre. El programa regeneracionista está fuertemente impregnado, desde los comienzos, por la educación.⁸ Ahora bien, la educación puede ser eficaz sólo cuando toca al hombre entero, no sólo sus facultades intelectivas o morales. La formación de la experiencia del paisaje está situada dentro de este marco. Los estudiantes del instituto hicieron regularmente excursiones a las montañas cercanas a Madrid, a menudo junto con geólogos, botánicos etc.; el fin a conseguir fue denominado por Giner “estética geológica” en un ensayo de 1886,⁹ lo que pone de relieve muy bien la dualidad de sus intenciones. Aunque su programa de educación estaba influido fuertemente por el positivismo contemporáneo – hasta la santidad del conocimiento, cuyo cumplimiento más perfecto era, al mismo tiempo, un deber moral¹⁰ –, el marco conceptual final era suministrado, sin embargo, por el idealismo místico del krausismo, en la devoción del cual desemboca, al fin y al cabo, todo conocimiento. El programa gineriano del conocimiento del paisaje significa – desde el punto de vista del problematismo del mismo – el peldaño último antes de la aparición de la generación del 98.

El ensayo presente no cabe posible, naturalmente, el análisis detallado del problematismo del paisaje en la generación del 98; lo que vamos a intentar ahora es solamente un breve esbozo de la localización del mismo. Así podemos destacar, en primer lugar, el problema de la llamada “dos Españas”, lo que significa, como es de sobra sabido, que los miembros de esa generación iban a buscar – más allá de una España artificial, disfrazada e inauténtica – otra real y auténtica, porque, según ellos, la regeneración requiere el autoconocimiento y conciencia de la identidad nacional. Ahora bien, el redescubrimiento del paisaje español significó un ingrediente fundamental en este programa. Los del 98 eran casi todos viajeros crónicos, recorrieron casi todos los rincones del país. Huyeron deliberadamente de los sitios que eran ya al fin de siglo metas del turismo cultural y buscaban los lugares verdaderamente apartados, los lugares perdidos. Y tenemos que poner de relieve que en su interpretación el paisaje no significó, ni mucho menos, la circunstancia meramente físico-geográfica;

contiene, además, la vida cotidiana de los hombres viviendo en él, las dimensiones históricas del paisaje, el pasado que cubre el presente, y, de todo punto, el tiempo, como un elemento del paisaje. Y con sus ensayos, poemas – en los cuales tiene lugar el conocimiento experimental del paisaje español – ellos no están solos. Uno de los más destacado pintores de la época, Ignacio Zuloaga toma posesión pictóricamente del paisaje precisamente en estos años, es decir, en los primeros decenios del siglo XX.¹¹ Y podemos observar intenciones semejantes al respecto de la elaboración del paisaje musical de España en las obras de Isaac Albéniz (*Iberia*) o Manuel de Falla (*Noches en los jardines de España*, *El amor brujo* etc.).

Los miembros de la generación del 98 no se relacionan con el paisaje del mismo modo. Según Rosa Seeleman¹² la representación del paisaje en *Baroja* es apasionada y, a pesar de su riqueza cromática, es, a veces, fotográfica, la aproximación de *Valle-Inclán* es mucho más lírica y termina, a menudo, en un panteísmo místico; la de *Azorín* es meditativa y subjetiva. Es, sin embargo, Unamuno quien se sobrepone a todos respecto de la aproximación al paisaje, conteniendo, en su caso, un mensaje filosófico-metafísico.

La primera pregunta que tenemos que poner en claro respecto del pensador vasco es la fijación de su arte paisajístico dentro de su obra total. Hallamos que el problematismo del paisaje pertenece a las partes más desatendidas de su obra y que sus ensayos sobre paisajes no forman una parte orgánica de la misma.¹³ En mi opinión, la verdad es precisamente lo opuesto. Es de sobra conocido que el rasgo típico de la filosofía unamuniana es una estructura fundamentalmente *agónica*, es decir, el hombre y su mundo consiste de contradicciones, antinomias tales que resultan, al fin y al cabo, intransferibles. El ser pierde toda su armonía y se cristaliza en un estado desesperado y discordante de lucha sin fin. Si echamos una ojeada sobre la línea última de sus dos obras principales, entonces hallamos en *Del sentimiento trágico de la vida* el imperativo de que “Y Dios no te dé paz y sí gloria!”¹⁴ En *La vida de Don Quijote* y *Sancho* se halla un cita de la *Iliada* que también se refiere a la lucha.¹⁵ El mensaje último es, en ambos casos, el combate, la inquietud. Esta lucha resuena también en sus novelas, dramas y poemas. Podría decirse que estas esferas van desarrollando el mensaje filosófico en círculos concéntricos cada vez más profundos, conforme a las características de los géneros respectivos. En el prólogo, escrito en noviembre de 1920, a las *Andanzas y visiones españolas* Unamuno pone de relieve que descarta todo elemento paisajístico para “dar a mis novelas la mayor intensidad y el mayor carácter dramáticos posibles.”¹⁶ Precisamente, esta solución estructural revaloriza los ensayos paisajísticos; estos representan, por decirlo así, el anillo más externo del ser que, en cierto sentido, cierra el mensaje unamuniano.¹⁷

Pero ¿qué entendemos, en rigor, por el paisaje? Es casi imposible dar una respuesta unívoca, porque el paisaje se articula en modo diferente en el universo de la ciencia, el arte y la filosofía y si una definición satisface, pongo por caso, las exigencias científicas, lo mismo no vale para las otras disciplinas. Pedro Laín Entralgo,

por ejemplo, usa una definición, que, parece, concuerda con la opinión de muchos: "Hácese paisaje un fragmento de la superficie terráquea cuando por modo no teórico ni utilitario – estético, en el más amplio sentido de esta palabra – es referido por quien lo contempla a su personal sensibilidad."¹⁸ En esta definición es justa la afirmación parcial, que se refiere a la conexión del sujeto contemplativo y el objeto; al mismo tiempo, falta en ella un momento importante, a saber, el paisaje no es igual a que, tal o cual, *se abre ante nuestros ojos*, a que nosotros simplemente *miramos*. Al contrario, no sólo el paisaje cultural, sino también el del sentido de la geografía física tiene un lado visible y otro invisible, *latente*, que no es menos real, ni mucho menos, que el visible. Y aquí no se trata solamente del aspecto físico, según lo cual un lado de la realidad vista – digamos, como Ortega hace en las *Meditaciones del Quijote*, los árboles de un bosque – siempre queda latente desde cierto punto de vista – podemos decir que hasta ahora nadie jamás ha visto "una naranja", como tal, sino sólo el aspecto de su lado, sin embargo, la afirmación "veo la naranja" es verdad en absoluto; se trata también de que un paisaje dado, todavía en su apariencia inmediata, es siempre una función también del tiempo, la del tiempo tanto físico, como histórico. Es decir, en el paisaje mismo vemos también el tiempo, aun cuando no lo tenemos "ante nuestros ojos". Uno de los rasgos más permanentes de la filosofía unamuniana del paisaje es que para él *el paisaje* – a pesar de todo su repleción espectacular – *es originariamente tiempo*, es decir, él lo ve en el paisaje, y no tanto el tiempo físico, sino, más bien, el tiempo histórico, y, ante todo, el tiempo *existencial*.

El hecho de que el paisaje se puede interpretar en función del tiempo, del tiempo existencial, se refiere al hecho de que la raíz última del paisaje – a pesar de toda su espectacularidad – hay que buscarla originariamente en el sujeto. En él se esconde la llave del que "abre" cualquier paisaje. Unamuno cita con frecuencia el aforismo según el cual el paisaje es un estado del conciencia.¹⁹ En otro contexto hallamos la misma aproximación – el pensamiento de la abertura del mundo, arraigado en el sujeto – en la filosofía de la historia de Hegel que dice: "Quien mira racionalmente el mundo, lo ve racional. Ambas cosas se determinan mutuamente."²⁰ Podemos hacer operacionalmente más fructífera esa enunciación de una metafísica de la razón diciendo: como uno mira el mundo, tanto le mira, al revés, el mundo a él. Si hacemos de esta declaración nuestro punto de partida para un análisis del mundo, entonces de nuevo podemos hacer constar que el paisaje en sí mismo, "an sich" no existe; esto quiere decir que esta "espectacularidad" con que los folletos y los quías turísticas empujan a los viajeros sedientos de lo nuevo e insólito, diciendo que lo que están viendo es un "paisaje", no lo es, sino, a lo sumo, un "casi-paisaje". *Las cataratas del Niágara como "paisaje"* – *objetivamente*, no existen; lo que se abre ante los turistas boquiabiertos y de los que ruedan ferozmente sus videos no es más que el mero espectáculo físico, sólo una mera *posibilidad* para llegar a ser un paisaje, y, en efecto, llega a serlo sólo para aquella minoría cuyos miembros están predispuestos a él, quienes tienen la abertura interior para ello. No existe un criterio objetivo, sólo, a lo

sumo, uno subjetivo: la *sinceridad*. Fue Unamuno quien lo más hizo para que la circunstancia cultural y natural llegara a un paisaje en un sentido existencial.

Un elemento adicional – casi una definición – de la aproximación unamuniana del paisaje apunta en la misma dirección: la última sentencia de uno de sus ensayos, dedicado al paisaje avilés, evocando a la Santa Teresa de Jesús dice: “el campo es una metáfora”.²¹ Él mismo explica lo que entiende por metáfora algunas líneas más arriba: “El universo visible es una metáfora del invisible, del alma, aunque nos parezca al revés.”²² Es decir, la relación original no es que una pieza “objetiva” de la circunstancia física tenga una influencia sobre el sujeto, o, dicho de otro modo, no se trata de un copiar, sino, al revés, de que el mundo natural exterior llegue a ser paisaje en virtud de una disposición especial del ser humano subjetivo. Desde un punto de vista hermenéutico esto significa que el paisaje es una instancia *interpretativa* en un sentido existencial. Es decir, el mensaje, el “sentido” del paisaje se abre en virtud de su movilización, temporalización, existencialización.

La representación unamuniana del paisaje es una formación que tiene tantos estratos que su análisis excedería los marcos del presente ensayo. Uno de sus rasgos fundamentales es la organicidad, el modo como el estrato abiótico, biótico y antrópico se entrelazan en una unidad armónica y forman una textura continua. Un modo posible de interpretación de su filosofía del paisaje sería el de probar a descomponer esta formación conjunta en estratos separados en la medida en que esta separación artificial sea posible. En este caso la capa más inferior sería el fundamento *natural* de la experiencia del paisaje; a esto pertenece, entre otras cosas, la simbólica unamuniana de la *natura*, es decir, cómo, con qué significación se integran los fenómenos particulares de la naturaleza en la unidad orgánica de la experiencia natural. Otro nivel estaría formado por el paisaje como portador de la *identidad nacional*, con todas sus relaciones sociales. Aquí hallamos, por ejemplo, la investigación de qué *regiones* del paisaje ibérico llegan a ser las representantes eminentes de la filosofía unamuniana del paisaje, y qué regiones faltan y por qué; o, el análisis del modo en que aparece la *ciudad* en la experiencia del paisaje y cómo aparece el paisanaje en el horizonte de la descripción. En fin, el paisaje formaría un tercer estrato desde un punto de vista *existencial*; aquí surge, ante todo, de qué modo llega a ser el paisaje un componente importante de una mística universal del ser.

De estos tres niveles ahora vamos a concentrarnos, en primer lugar, en el último.

Más arriba nos hemos referido a la estructura originariamente agónica del ser, que penetra la obra filosófica y literaria de Unamuno en toda su profundidad. El mundo del hombre unamuniano de carne y hueso, del individuo concreto, está hendido en dos por una antitética inconsolable y no hay ninguna esperanza de acercamiento, apaciguamiento – o, al menos, de síntesis – de las contradicciones. Esta fundamental discordancia ontológica es llamada, a veces, “sentimiento trágico”. De ahí viene el título de su obra más famosa: “Porque vivir es una cosa y conocer otra, y como veremos, acaso hay entre ellas una tal oposición que podamos decir que todo

lo vital es antirracional, no ya sólo irracional, y todo lo racional, anti-vital. Y ésta es la base del sentimiento trágico de la vida."²³ Esta contradicción – que puede ser, con pleno derecho, el correctivo del aforismo hegeliano según el cual “todo lo racional es real y todo lo real racional” – puede polarizarse más en la dicotomía casi inconcebible en su totalidad; y es que *sabemos*, por un lado, que nuestra vida es finita, que nos espera existencialmente la *muerte*, la *aniquilación*, al mismo tiempo, por otro, en lo más profundo de la *vida* se esconde el deseo, el instinto inextirpable del sobrevivir, de la *immortalidad*, lo que – como una originaria protesta emotiva – resiste a la simple capitulación ante el *brutum factum* del dictado del conocimiento. Unamuno pone de relieve que todavía debajo del llamado problema del conocimiento se esconde el hambre de la *immortalidad* personal,²⁴ pues, podemos suponer: el hombre dejaría la faena del conocer tan pronto como le fuese regalada por alguna instancia superior una vida infinita y eterna, porque en este caso el querer conocer sería una *sinrazón* simple, no sólo desde un punto de vista teórico, sino también práctico.

Ahora bien, esta contradicción fundamental del sentimiento trágico de la vida produce aquel movimiento doble, que ensancha la dimensión del conocimiento en la dirección del “por qué” lo mismo que hacia el “para qué”. Pero esta dualidad es profundamente asimétrica, pues “sólo nos interesa el por qué en vista del para qué; sólo queremos saber de dónde venimos para mejor poder averiguar adónde vamos.”²⁵ En todo caso, en virtud de los “por qué”, señalando en ambas direcciones, la existencia humana está cubierta con una originaria *estructura teleológica*; sin embargo, el movimiento del conocimiento, enfocado a la finalidad, está dirigido, desde el fondo, en última instancia, por el impulso de la conservación. Al mismo tiempo, este movimiento teleológico está dirigido desde el fondo por el problema de “la vida o la muerte”, porque el hombre es un ente heterogéneo respecto del mundo como totalidad immanente; dicho de otra manera, se puede comenzar algo en el mundo, porque se sabe a sí mismo como algo diferente de él. “El mundo es para la conciencia. O, mejor dicho, este para, esta noción de la finalidad, y mejor que noción sentimiento, este sentimiento teleológico, no nace sino donde hay conciencia. Conciencia y finalidad son la misma cosa en el fondo.”²⁶

Bien, la importancia suma de la *filosofía del paisaje* en la obra de Unamuno se debe al hecho de que ella *suspende esta estructura dicotoma y, por ser dicotoma, también teleológica*. El filósofo, ante el paisaje español, ibérico, abre el camino ante la *ateleología*, ante la *contemplación meditativa*. Sirviéndose de un ejemplo análogo podemos decir que el paisaje significa el mismo punto axiomático en la filosofía unamuniana, donde – utilizando de los existenciales de la ontología fundamental de Heidegger – no sólo el “ser a la mano” (*Zuhandenes*) traspasa su puesto al “ser ante los ojos” (*Vorhandenes*), sino también el nivel óptico cede su posición al nivel ontológico; o, dicho de otra manera, donde *la perspectiva de la universalidad de los entes está sustituida por el horizonte de la homogeneidad del ser*. Nuestra próxima tarea será el análisis de esto.

El primer paso es la *correspondencia inmediata entre lo interior y lo exterior*. Esto no significa un paralelismo meramente exterior, sino, más bien, la formación de una *disposición* respecto del paisaje escénico ante nosotros, cuando el contemplador llega al reconocimiento de que el espectáculo exterior es, en rigor, una copia de algún estado interior del alma. Podemos hallar, por supuesto, ejemplos en Unamuno también para la primera relación, especialmente durante su época juvenil, cuando estaba influido fuertemente por el determinismo geográfico de Hyppolite Taine.²⁷ Así, en uno de los escritos de 1889, por ejemplo, hace la observación siguiente, que en nuestros días ya parece algo trivial: "Cervantes recuerda a Don Quijote, y Don Quijote a los ardientes, escuetos y dilatados campos de Castilla, tan ardientes, escuetos y dilatados como el espíritu quijotesco."²⁸ Más tarde este punto de vista de Taine fue superado; un testigo de este cambio es una carta ficticia, en que Unamuno pone de relieve a su corresponsal el imperativo de una disposición íntima hacia el paisaje: "No se envanezca, señor, de vivir al pie de la más alta montaña o al borde del más caudaloso río del mundo, que si usted no lleva una montaña de pensamientos en la cabeza o un río de sentimientos en el corazón, de poco habrá de servirle, si es que de algo le sirve aquello."²⁹

La correspondencia entre el interior y exterior prepara el camino hacia la formación de la *vivencia de la unidad*. Unamuno atribuye una importancia especial a la realización de la unidad como un tipo de *disposición ontológica*; la crítica, concerniente al arte descriptivo del paisaje de la generación anterior – refiriendo, entre otros, a José María de Pereda – hace perceptible claramente el desplazamiento en la aproximación del paisaje, lo que es ya un rasgo de la nueva generación, la del 98: "Y, en cambio, sostengo que Pereda, nuestro novelista montañés, tan hábil y afortunado en describir el campo, apenas si lo sentía. El mismo me confesó que gustaba muy poco del campo. Y esto lo había yo adivinado al ver lo poco panteístico de su sentimiento, la dificultad con que convertía sus estados de conciencia en paisajes y los paisajes en estados de conciencia. No comulgaba con el campo; permanecía frente a él, separado de él, viéndole con ojos de presa, con ojos perspicaces; viéndole muy bien; con perfecto realismo, pero sin confundirse con él."³⁰

Pero ¿por qué reprueba Unamuno con tanta vehemencia esa separación, enfrentamiento? Con toda probabilidad porque en este caso, en relación al paisaje, permanece la descomposición del mundo en sujeto y objeto, esta relación fundamental que fue elevada, desde el punto de vista filosófico, a principio de la modernidad por Descartes y que se ha elevado a paradigma de la orientación filosófica. Esta relación fundamental se había proyectado después, entre otros, al paisaje natural, lo que hacía mirar el paisaje como objeto de botín, de posible explotación. Esta misma orientación domina en el tremendo turismo de masas de nuestros días, que por mucho que se afane en "conservar" el paisaje, considerado precioso desde un punto de vista turístico, lo convierte, con todo, en un instrumento de ganancia y el paisaje llega a ser, funcionalmente, un aparato "ser a la mano"

(Zuhandenes). Así acontece la degradación del paisaje que, a veces, a pesar de una conservación magistral, es pervertido como objeto puro de *explotación visual*. A causa de la división sujeto-objeto, proyectada sobre el paisaje, resulta determinante esta tensa red teleológica, anclada en el mundo, y el hombre, su preso de ella, sigue mirando al mundo exclusivamente en función de la pura finalidad, de la relación instrumento-fin. Por eso, seguimos relacionando al paisaje ópticamente, lo tomamos por un ente puro. La vivencia de la unidad, quebrando el nivel óptico, es un presupuesto indispensable para desarrollar una relación ontológica respecto del paisaje.

El deseo de la unidad existencial aparece en muchos puntos, pero todo apunta en la misma dirección. Se vincula, a veces, a fenómenos profanos, como, por ejemplo, el de la *respiración*. Eso es en la mayoría de los casos algo automático, ni siquiera nos damos cuenta de eso, cuando lo practicamos y no reparamos en que es mucho más que un simple proceso biológico; es uno de los síntomas más fundamentales y metafísicos de la vinculación íntima entre el individuo de carne y hueso y el mundo. Llega a ser manifiesto sólo cuando adquiere una forma excepcional; a esto pertenece no sólo la respiración de los gases de escape – aunque nosotros participamos de ello día tras día –, sino, pongamos por caso, la respiración durante la *escalada*. Mientras que sentimos la dilatación y tensión de los pulmones, y sudamos los humores del cuerpo, “parece como que uno se funde con el ambiente y se siente hijo de la libre Naturaleza.”³¹

La puesta del sol, este milagro cotidiano, una de las causas más estupendas de la vivencia de unidad, goza de una atención distinguida. Unamuno hizo una visita a las islas Canarias en 1909; eterniza la experiencia de la unidad del modo siguiente: “Allá, en Teror, a cerca de 600 metros sobre el nivel del mar, el aspecto varia. El frondosísimo castaño de Osorio me recordaba más de un rincón de mi nativa tierra vasca. Y allí, en aquel castaño de Osorio, me tendí a la caída de una tarde hasta ver acostarse las colinas en la serenidad del anochecer. Es algo siempre nuevo, algo que siempre parece llevarnos a la fuente de la vida, algo que nos invita dulcemente a confundirnos con la madre tierra.”³² Otras veces el crepúsculo venidero está asociado con el ocaso de la vida. El crepúsculo, como una parte del día significa, en su simbólica, la suspensión de la actividad, el hacer una balance y, de todo punto, el encogimiento o depojamiento temporal, de la rienda teleológica que cubre la existencia humana; trazando un parangón con el ocaso de la vida se refiere, tanto más, al palidecimiento de la conciencia de la diferencia, a la división en sujeto y objeto: “Cuendo entres en el crepúsculo de tu vida – me decía – irás sintiendo cada vez mejor tu comunión de solidaridad con todo; perderás poco al poco el relieve que hoy te presta la gracia de la juventud, relieve que crees propio, siendo en realidad debido más a la sombra que se proyecta que no a la luz que se refleja; pero entonces, bajo el dulce y puro y difuso resplandor del cielo que nos cobija por igual a todos, te sentirás más uno con ellos y sentirás a la par no ser tu color propio más que mero

matiz del armonioso conjunto. Luz propia! ... Vanidad de luciérnaga que de noche brilla en un rincón, entre matas; de pobre luciérnaga que debe al sol, con su vida, su luz misma!"³³ El crepúsculo expresa la vivencia de unidad en una forma todavía más concentrada, cuando él condensa en sí mismo el tiempo extenso: "Y era en mí todo uno y lo mismo la tristeza del pasado y la esperanza del porvenir, como la luz del sol muerto y la sombra de la naciente noche se hacían uno y lo mismo en la indecisa franja violácea del crepúsculo."³⁴

Esas evocadoras imágenes poéticas quieren poner de relieve, al fin y al cabo, lo mismo; la suspensión de la teleología, la cesación de la división en sujeto y objeto: "Por fin las ideas se callan y aquietan, los cuidados se borran, como que se desvanece el contacto del cuerpo con la tierra, y el peso de aquél se disipa, el espectador se olvida y arranca de sí mismo, se pierde y enajena en el espectáculo, la comunión íntima entre el mundo de fuera y el escondido en el lecho del alma, que se despierta entonces, llega a la fusión de ambos, el inmenso panorama y nosotros somos uno y el mismo, y en el silencio solemne, en el aroma libre, en la luz difusa y rica, extinguido todo deseo y cantando la canción silenciosa del alma del mundo, gozamos de la paz viva y verdadera, de una como vida de la muerte."³⁵

En lo que sigue, vamos a ver los atributos de este paisaje, *ganado* en la vivencia de unidad! Aquí aparecen rasgos como el silencio, la paz y la quietud. De estos sólo vamos a tratar, en breve, el del silencio.

Percibir el *silencio*, el silencio majestuoso, es casi imposible en nuestros días. Aunque lo consideremos, por lo general, una instancia, a la que, por decirlo así, todo el mundo tiene "derecho", sin embargo, aún este silencio, garantizado por el derecho, está atrofiado como un derivado degradado e inauténtico del mundo, porque obtiene su ser no del silencio auténtico, sino de que sea capaz de pegarse a los poros del ruido de los entes. Este silencio no es verdadero, no es un mensajero fenoménico del silencio fenomenológico del ser, sino, a lo sumo, una *interrupción momentánea del ruido*, un "ensanche" acuñado entre los ruidos. Probamos a cuidarlo como tal, en esta calidad de "circunscrito" por el derecho, y castigamos a los que lo violan – a los alborotadores.

Lo que Unamuno iba buscando en el paisaje, no era un silencio negativo, la ausencia del ruido, sino el silencio original, profundo, indiviso. Este silencio no es hueco, vacío, sordo – lo que corresponde a la vacuidad interna en lo exterior –, sino un silencio compacto, denso, sólido, casi palpable que ayuda al individuo a conseguir su ser verdadero. "En La Laguna – escribe a propósito de su visita a las Islas Canarias – un silencio y una soledad que se me metían hasta el tuétano del alma."³⁶ El silencio verdadero es una plenitud indivisible. El ruido, el estruendo es, al contrario, algo dividido, pues que se trata siempre del ruido *de algo*, el ruido siempre tiene una *fuentes*, mientras que el silencio profundo, verdadero carece de esto. El ruido es siempre un acontecimiento atado a los entes, que tiene una duración temporal; el silencio, por el contrario, es *atemporal*, un medio etéreo que es capaz de evocar la eternidad, la

eternidad humana. No es por casualidad que Unamuno vincule estos dos elementos: "Lo he sentido, lo he sentido así en la cima de la Peña de Francia, en el reino del silencio; he sentido la inmovilidad en medio de las mudanzas, la eternidad debajo del tiempo; he tocado el fondo del mar de la vida."³⁷

Un otro rasgo del silencio auténtico es su influencia *catártica*. A propósito de su viaje a Gredos – cuando pasó dos noches a la altitud de dos mil y quinientos metros – Unamuno enlaza el silencio con la experiencia catártica del modo siguiente: "El cuerpo se limpia y restaura con el aire sutil de aquellas alturas y aumenta el número de glóbulos rojos, según nos dijo un catedrático de Medicina; pero el alma también se limpia y restaura con el silencio de las cumbres. Qué silenciosa oración allá, en la cumbre, al pie del Almanzor, llenando la vista con la visión dantesca del anfiteatro rocoso!"³⁸ Por supuesto, el silencio no se vincula necesariamente a las cumbres; hay ocasiones, en que ayuda a conseguir el robustecimiento, el despliegue del pensamiento propio y autónomo: "Al choque del pensamiento ajeno, que puedo oír merced al bendito silencio que me rodea en mis horas cúbicas de trabajo solitario, brota mi propio pensamiento y se afirma y crece."³⁹

Es un lugar frecuente en la historia de los símbolos la asociación del silencio con la *muerte*; esta asociación es ya observable en la expresión "silencio mortal" del lenguaje corriente. En el caso de Unamuno el silencio, en la mayoría de los casos, excluye la mortalidad; es, más bien, un presupuesto del alcance impresionante de la totalidad. Más aún, a propósito del rumor del Duero habla de un silencio viviente: "Es, sí, un silencio vivo el que allí reina, vivo porque reposa sobre el sempiterno rumor del Duero, que en puro ser continuo, acaba por borrarse de la conciencia de quien lo recoge."⁴⁰

El sumo valor del silencio, desde un punto de vista de la filosofía del paisaje, se esconde para Unamuno en que este fenómeno majestuoso es fundamentalmente *ateleológico*, o es, por lo menos, indiferente respecto del comportamiento humano práctico que está orientado hacia los fines. Se produce ruido, rumor cuando hacemos algo, el silencio, en cambio, sobreviene cuando – en el nivel de las condiciones elementales, por lo menos – dejamos nuestras actividades y suspendemos nuestra relación activa con el mundo. El verdadero silencio no se puede hacer positivamente, como por ejemplo cuando metemos ruido; el silencio acaece, por decirlo así, cuando eliminamos todas las circunstancias que habían ocasionado el rompimiento del silencio. Además, el sonido, el ruido tiene una dirección, se lo puede dirigir, está siempre atado a un ente, o a un conjunto de entes –, siempre viene de alguna parte; el silencio verdadero, en cambio, no tiene parámetros topológicos vinculados a un lugar determinado, su condición de ser es que él nos circunda por todos lados. El silencio, tomado en un sentido no acústico, sino, más bien, metafísico, es un elemento indispensable de la vivencia auténtica del paisaje, él forma el fondo en que se produce la interpenetración del individuo y el paisaje.

La unidad, cuya creación es una de las cuestiones centrales del todo el problematismo del paisaje, se realiza en la *visión*. Aquí también se trata de un fenómeno compuesto; esta palabra contiene, al mismo tiempo, el *aspecto visual* y la *aparición*, el *fantasma*, que significa desde el principio que no podemos hablar de una receptividad simple, de una admisión pasiva, sino, al contrario, su creación presupone también una contribución activa, una entrega por parte del sujeto. Para dejemos que el espectáculo nos llene, nos invada, es preciso, de antemano, una actividad de grado superior.

Si queremos ver ante nosotros el fenómeno unamuniano de la visión como tal, podemos, quizás, partir de que la visión nos aparta, ante todo, del dominio de las *trivialidades*: "Una vez más reposé mis ojos, cansados de leer inepcias, en las serenas líneas de San Pedro, de San Vicente, de la catedral;"⁴¹ La visión – la visión verdadera – es, según esto, un valor de grado superior, nos eleva a otro nivel del ser, nos regala con inmediatez que es imposible alcanzar por condiciones del cientificismo rutinario y cotidiano.

La creación de la visión auténtica requiere mucha precaución. En semejante momento – un momento edificante – Unamuno suspende, según las posibilidades, la fuerza aniquilante de las *primeras* impresiones. (Dicho sea de paso, la industria del turismo, que ha crecido increíblemente durante los tiempos recientes, degrada la visión, de tal modo que convierte el paisaje en un instrumento de un *efectismo* refinado. La visión llega a ser una pseudo-visión, un mero *espectáculo*, capaz de hacer creer al turista que ha recibido algo a cambio de su dinero. Esto no tiene nada que ver con aquella vivencia de unidad existencial, en la creación de la cual Unamuno se afana tanto. Ponemos de relieve este punto porque esta es la razón más probable de que – respecto de España – durante sus descripciones del paisaje esquive las grandes ciudades andaluzas expuestas al turismo ya al principio del siglo: Granada, Sevilla, Córdoba. *La España de Unamuno – respecto de la vivencia del paisaje – termina, aproximadamente, en la profundidad de Toledo*; este hecho se relaciona, por supuesto, con aquel mito creado por el romanticismo sobre Andalucía a principios del siglo pasado.)

Pero volvamos al tema de la visión. En virtud del análisis anterior Unamuno escribe que "no se ve de veras un lugar cualquiera la primera vez que se le ve. Sólo se nos ahonda cuando se casa con su propio recuerdo."⁴² Es decir, hace falta la mitigación, la sutilización de la visión inmediata y cruda. Un instrumento de esto es el acercamiento a la *literatura* en la vivencia del paisaje. "Necesitaba, además, cerner por literatura el recuerdo de visión reciente."⁴³ Es uno de los rasgos fundamentales de Unamuno que antes – más aún, durante – de ir a visitar una región (Galicia, Cantabria, Portugal, Cataluña, las Islas Baleares etc.) estudia largamente su literatura, por supuesto en su lengua o dialecto respectivo. El efecto de las experiencias del leer influye profundamente en el darse cuenta existencial del paisaje y al revés: el paisaje, el paisaje profundo queda cerrado para siempre ante el que lo admira

estúpidamente, con la cabeza y el alma huecas. Podemos, quizás, declarar que la visión de un paisaje dado – aunque sea lo mismo desde un punto de vista geográfico – sigue cambiando durante la vida del individuo, dependiendo siempre de cuando y en qué disposición espiritual lo mira.

Otro instrumento para llegar a lo mismo se da cuando probamos a entretrejer en la visión del paisaje el modo de ver de los que viven allí, cuando probamos a ver con los ojos de los lugareños. “Lo mismo de una ciudad, villa o aldea, que de una comarca o de una nación, importa más penetrar en la idea que sus moradores, sobre todo los naturales, tienen de ella, que no aferrarnos a nuestra propia visión inmediata. ... Y ni el paisaje se logra ver – y menos soñarlo – así.”⁴⁴ Según esto el paisaje como un estado de conciencia no sólo es un estado de la conciencia individual, sino también una conciencia *interpersonal*. Y para alcanzarlo necesitamos muchas cosas, por ejemplo, el conocimiento del idioma; la experiencia del paisaje está entretrejida con la experiencia del lenguaje. De aquí se deduce que la formación de una vivencia auténtica del paisaje es una tarea muy difícil de realizar.

La visión no es igual, ni mucho menos, que la percepción o la experiencia pura; en un cierto sentido es un estado final, cuya realización perseguimos en la contemplación profunda del paisaje; pero es, al mismo tiempo, un punto de partida, con cuya materia sigue construyendo el espíritu: “Es que nuestras mejores y más propias ideas, molla de nuestro espíritu, nos vienen, como de fruta alimenticia, de la visión del mundo que tenemos delante, aunque luego, con los jugos de la lógica, la trasformemos en quinto ideal, de que sacamos el quilo que nos sustenta. ... Y estas nuestras ideas, ya trasformadas, especies hechas carne y sangre, y hasta hueso, de nuestro espíritu, se agarran como con zarcillos de vid a las visiones, sus madres.”⁴⁵ Puede ser que respecto del paisaje estamos en la misma situación que en la comprensión heideggeriana del ser; la visión del paisaje, como una inmediatez atemática, está ante nosotros desde el principio y lo hacemos – a través de los grados de una interpretación analítica – con una vivencia nueva, contemplativa y de alta calidad. De este modo la *simplicidad* puede llegar a ser un atributo importante de la visión. “Hay algo de solemne – escribe en Espinho, en una aldea pequeña del Portugal occidental, contemplando la costa atlántica – en la suprema sencillez de esta visión para quien lo mira con ojos que recorrieron la historia tragicomártima de este *jardín da Europa, à beira-mar plantado*.”⁴⁶

Esta simplicidad, de que habla Unamuno no es una impresión indivisible, anterior al darse cuenta dividido, sino, más bien, una simplicidad que integra sintéticamente la totalidad del paisaje, conteniendo ya la temporalidad, como tal.

Un otro momento importante, vinculando a la visión, es que en este estado cesa la dualidad del sujeto y el objeto; en la visión el contemplador llega a ser casi una parte de lo que contempla, no se distingue de ello, va unido con él. La clave del alcance de la unidad se esconde, en primer lugar, no en el objeto – es decir, no son las cualidades del objeto, tomadas en sí mismo, las que producen este estado –, sino,

más bien, en el sujeto, en aquel talante espiritual, que hace posible una disposición existencial respecto del paisaje como visión: "La intensidad y pureza de la visión – escribe respecto de la vivencia de una puesta del sol –, penetrándonos por completo y esponjándonos en ella, reducía nuestras almas a contemplación pura, a sentimiento sin liga de idea."⁴⁷ Con esto hemos hallado de nuevo un momento, que hace el paisaje, como una fuente de la visión, ofreciendo unidad, algo precioso para Unamuno.

En fin, en conexión con la visión, volvamos brevemente al problema del tiempo. Anteriormente hemos hablado de si es posible ver el paisaje en un modo, que, por decirlo así, recorre la historia tragicomártima de Portugal. Esta mirada comprensible casi ve el pasado en la visión y con esto no sólo propulsa su plasticidad, sino también la profundiza. El ver del tiempo en la visión nos libera del dominio de la superficialidad – que se pega al nivel del espectáculo puro – y nos revela el paisaje en su profundidad. Eso es, sin embargo, sólo una cara de la conexión de la visión y el tiempo. Si, por una parte, es posible ver el tiempo en la visión, se puede decir, con Unamuno, que, por otra parte, la visión como tal sea allende del tiempo, ella nos revela otra dimensión. "Fué ayer, fué hace un momento; es decir, fué hace más de veinticinco años – el tercio de una vida bien cumplida – cuando te vi por vez primera, torre de Monterrey, y me llevas más allá, mucho más allá de esos veinticinco años, a cuando, sin haber nacido, te contemplaba – ¿dónde? –, y con ello me llevas de aquí a dentro de veinticinco años, más y allá, mucho más allá, a cuando, después de muerto y bien muerto, te siga contemplando, siga yaciendo y posando en el fondo del mar de las almas esta mi visión de ti que se me acuña en el alma en estas mañanas de rayos de sol cernidos por la helada. El sueño queda. Es lo único que queda: la visión queda."⁴⁸

¿De qué se trata? Quizás de lo siguiente: yo, como una substancia pensante, voy a morir; la torre como una substancia extensa también va a desvanecerse; pero el que yo haya visto la torre, nunca se desvanecerá, sino que perdura para siempre. Y ¿por qué? Porque eso no es una cosa o substancia, sino un suceso, un *acontecimiento*. La visión, la visión de un paisaje es eterna no porque sea allende del tiempo – en el sentido viejo de la sempiternidad –, sino porque existe en él, en lo más profundo de él. Y la eternidad, de que aquí se trata, no es una eternidad impersonal, hueca, sino que está atada fuertemente a la persona, es una *eternidad personal*, es *mi* eternidad. El paisaje como visión puede dar, de este modo, una respuesta a la más inquietante pregunta unamuniana.

A este trazo del problema se puede vincular la pregunta siguiente: ¿qué relación se puede establecer entre el *paisaje* y la *historia*? Ahora no se puede echar siquiera una mirada a la concepción unamuniana de la historia como tal; en el contexto presente es el paisaje el factor substantivo, por eso tenemos que exponer brevemente el fenómeno de la historia desde este punto de vista.

A base de los ensayos sobre el paisaje podemos constatar que éste presta una gran ayuda al contemplador para concebir la historia auténtica. Sabemos que Unamuno sintió una gran antipatía hacia la historia tomada en el sentido habitual. No se queda sólo en esto, por supuesto. Por los artículos de Hayden White sabemos que durante el cambio del siglo y todavía más tarde una cantidad de novelistas y poetas consideró la historia y la conciencia histórica como un fenómeno secundario.⁴⁹ Igual pasa con Unamuno. La historia rutinaria se identifica con la historia vulgar, con todo lo que entra como acontecimiento y dato en los registros y llega a ser una materia prima de las posteriores elaboraciones históricas. Con esta historia vulgar – expropiada frecuentemente por los poderosos – se enfrenta la historia auténtica, la llamada *intrahistoria*. Es un fenómeno especial, cuyo contorno es difícil a delinear; creo que procederemos con precisión si lo concebimos no de una manera estática, sino, más bien, dinámica; es decir, si no lo identificamos con una realidad efectiva – con la historia cotidiana, pongo por caso –, sino que lo consideramos como un terreno que está siempre allende del horizonte de la experiencia y conciencia histórica, es decir, de la posible tematización científica de siempre. Eso no es la historia, con que *nos relacionamos* – sea científicamente, sea en el mundo cotidiano –, sino en la que *somos*. Así puede considerarse como un tipo de *historia vivida*, en que se realiza, una vez más, la unidad tan deseada del sujeto y objeto. La intrahistoria está llamada con frecuencia como “historia eterna”; en ella se realiza el hecho, en virtud del cual casi salimos de la historia como proceso *dinámico* y vamos a parar en la historia como en una entidad *resubstantivada*: “... para el que busca sensaciones profundas, para el que tiene el espíritu preparado a recibir la más honda revelación de la historia eterna, os digo que lo mejor de España es Castilla, y en Castilla pocas ciudades, si es que hay alguna, superior a Ávila.”⁵⁰ Ávila como visión, como una experiencia visual, es capaz de evocar, en su presencia inmediata, el sumo deseo unamuniano, el del hambre de inmortalidad: “Esa ciudad de Ávila, tan callada, tan silenciosa, tan recogida, parece una ciudad musical y sonora. En ella canta nuestra historia, pero nuestra historia eterna; en ella canta nuestra nunca satisfecha hambre de eternidad.”⁵¹

En otros casos no es la ciudad pequeña, sino el paisaje natural lo que nos ayuda a alcanzar la intrahistoria: “Y en Palencia, en mi querida Palencia, subía al Cristo del Otero a bañar mis ojos en el reposo del páramo, a sacar mi espíritu de la historia.”⁵² Sin embargo, la solución “clásica” se da cuando el elemento natural y humano evocan juntos el mundo de la intrahistoria eterna: “Y paisaje, celaje y paisanaje todo en uno, castellanos. Que aquí se remansa y se eterniza la Historia, no la que pasa, sino la que se queda, y enraíza en peña humana.”⁵³

Al mismo tiempo es la gran ciudad, la metrópoli – cuyo problematismo no podemos detallar en el contexto presente –, la que impide el encuentro del paisaje y la intrahistoria. El gran ejemplo contrario es París, que para Unamuno no es más que “sólo historia”: “Pero desde aquí, desde París, desde este París que está reventando historia, lo que pasa y mete ruido ni se ve montaña, ni se ve desierto, ni se ve mar!

Los pobres hombres que estamos enjaulados aquí, en la ciudad, en la gran ciudad, en el Arco de Noé de la civilización y de la historia, no podemos a diario limpiar nuestra vista, y con ella nuestra alma, en la visión de las eternidades de la montaña, del desierto, de la mar."⁵⁴ La hostilidad de Unamuno respecto de la gran ciudad muestra cierta afinidad con una idea similar de Nietzsche, Spengler y Heidegger. El filósofo vasco del paisaje se da cuenta de que aquellos lugares ocultos, perdidos – aldeas, ciudades pequeñas, villas históricas – con los que ha podido todavía hacer mallas de una paisajística metafísica existencial en los últimos momentos antes de la industrialización, van a ser aplastadas sin remisión por la modernización, por la apisonadora de la historia. Y así sucedió, en verdad. Aquellas pequeñas ciudades castellanas – Cuenca, Ávila, pero la misma Salamanca también – que en el tiempo de Unamuno tenían todavía una atmósfera única, inconfundible, se han uniformizado en gran medida en nuestros días, para ser metas del turismo de masas.

Aun cuando la intrahistoria eterna sea capaz de mediar entre el paisaje y la historia, la última preferencia unamuniana se pone en claro a una voz cuando la historia es enfrentada con el elemento paisajístico del *mar*: "La mar! Allá en Fuerteventura, en mi entrañada Fuerteventura – pedazo de mi alma eterna ya –, bañaba todos los días mi vista en la visión eterna de la mar, de la mar eterna, de la mar que vió nacer y verá morir la historia, de la mar que guarda la misma sonrisa con que acogió el alba del linaje humano, la misma sonrisa con que contemplará su ocaso."⁵⁵ El mar como una inquietud, eterno y constante movimiento, es, en este contexto el símbolo de la atemporalidad y de la ahistoricidad radical, en cuya frente, según las palabras de Byron, el tiempo no graba ni siquiera una arruga. La visión del mar infinito es de nuevo un punto, donde se quiebra el arco de la proyectividad humana, cuando uno – casi fundiéndose con la visión – se centra en la presencia del momento, donde la contemplación de nuevo gana terreno. La visión del mar no es, para Unamuno, una llamada para una aventura de exploración, no es un tender las velas en el futuro imprevisible, sino un medio aquietante de la reconciliación.⁵⁶

Si miramos la historia como la vestimenta, la vestidura del *tiempo*, entonces no hay que recorrer un largo camino para averiguar el papel del tiempo y la eternidad en la filosofía unamuniana del paisaje. El tiempo pertenece a los fenómenos ricamente matizados del pensamiento unamuniano y sus problemas tienen un vínculo natural con los del paisaje. Se puede partir de que el tiempo, presentado por una vivencia del paisaje, se articula de una forma completamente distinta del tiempo métrico, sea físico, sea histórico. Es típico desde este punto de vista, como termina uno de sus ensayos breves: "Nos acercábamos a Ávila y al día 25 de este mes de octubre de 1921. ¿Qué es esta fecha? Nada; una superstición."⁵⁷ Esta concepción del tiempo, en que se basa toda la orientación cotidiana y científica de occidente y que se apoya en un hecho metafísico – en la fecha supuesta del nacimiento de Cristo –, no es, en sentido estricto, más que una *convención*, basada en un consenso global; no es más, en rigor, que un enrejado indiferente y hueco, cuyos estadios son llenados por la vida humana.

Se puede destacar, al mismo tiempo, que Unamuno no está rechazando completamente el tiempo métrico en tanto es capaz de mediar la experiencia existencial: "Aquel reloj de la torre de la iglesia de Urruña, en tierra vascofrancesa fronteriza, con su letrero de *Omnes feriant, ultima necut!* »Todas hieren, la última mata!«"⁵⁸ En este caso las horas no corren en una sucesión indiferente, sino cada una tiene su importancia existencial; se forma una sarta métrica en que cada una tiene su lugar auténtico en la existencia personal y su transcurso, su terminación significa, al mismo tiempo, el fin de toda posible experiencia del tiempo.

De todos modos existe un substrato temporal, el tiempo vulgar, físico; esta estructura métrica está desintegrada por el tiempo que se produce en el hombre durante la experiencia del paisaje. El tiempo, formándose en la vivencia del paisaje, está caracterizado, en última instancia, por una *duración que sigue su propio ritmo*; una formación infinitamente plástica, acumulable, que no se despliega en el foso preconstruido del tiempo físico, sino que construye su propio lecho, siguiendo el ritmo de su duración que es el más propiamente suyo. Unamuno respeta no sin envidia a los hombres cuyas vidas pasan en éste tiempo. Uno de ellos era aquel guarda con quien se encontró en septiembre de 1909 en Vasconia, cuando, a la caída de la tarde, quiso subir al santuario San Miguel de Excelsis: "Emprendimos la subida ya tarde ... Seguimos a D. Miguel y a dos perros, a los dos terribles perros que guardaban por la noche el santuario. Toda precaución era poca. Y nos hablaba una y otra vez del robo; de cuando robaron la santa imagen. Después resultó que el tal robo había ocurrido a fines del siglo XVII. Y nos hablaba de ello como de cosa de ayer. Por estas felices gentes no pasa el tiempo."⁵⁹

Otro caso similar es un encuentro con un pastor montañés en Gredos, en una altitud de dos mil y quinientos metros: "Hablabamos a la caída de la tarde, descansando al pie de un ventisquero, de cosas impertinentes a aquella grandiosidad que nos rodeaba, y al mentar uno de nosotros a Maura, un pastor que nos oía hubo de preguntarnos: »¿Pero no han matado a ese señor?« Sorprendidos por la pregunta y recelando no tuviese noticias más frescas que nosotros, le interrogamos y resultó que se refería al atentado de que dicho señor fué objeto en Barcelona hace más de un año. »Hace tres días que lo he leído en un periódico«, añadió el pastor. Y al despedirnos de él para bajar a los valles en que habitan los hombres con sus mujeres, encontramos la explicación del caso, pues nos pidió los periódicos en que habíamos llevado envuelta nuestra merienda. Era lo que leía, y la noticia del atentado a Maura le llegó por un número de periódico que dejaron allá entre los riscos unos excursionistas. Feliz mortal! Había de estallar una revolución a sus pies sin que él se enterase."⁶⁰

Estos ejemplos no sólo ponen de relieve que el tiempo transcurre de distinto modo en las montañas y abajo, en las ciudades, bajo las condiciones de la civilización, sino también que éste tiempo es tan real como aquel, pues casi va fundiéndose con la vida de aquellos hombres, formando un medio homogéneo que abarca su existencia;

es decir, no estamos enfrentándonos con alguna imagen deforme del tiempo psíquico, sino con una articulación peculiar del tiempo de la existencia personal, que debe su peculiaridad a que vegeta en la periferia de la civilización, pero no llegó a ser – o no quedó – el base de la conciencia del tiempo consensual y convencional.

Uno de los rasgos fundamentales de esta experiencia del tiempo es que se enfrenta con la aceleración, una característica de la vida americana;⁶¹ Unamuno reparó ya en los comienzos del siglo, en una pequeña y periférica ciudad española en el fenómeno alarmante de lo que significa la aceleración vertiginosa del ritmo de la vida. Y aquí se trata no sólo de la mera rapidez que es relevante sólo para la capacidad del concebir, para la inteligencia pura; se trata también de que esta rapidez consume la profundidad, no deja tiempo bastante para la maduración interna de las experiencias, vivencias y, más aún, conocimientos; de este modo todo esto conduce a la superficialidad, al empantanamiento del vivir de la realidad personal. Unamuno se enfrenta con esta superficialidad, respecto de la experiencia interna del tiempo, lo qué llama las horas cuadradas y cúbicas: "Hay que buscar el tiempo de dos y de tres dimensiones, ancho y profundo a la vez que largo. Y esto se logra mejor encerrándose en estos retiros de las viejas y pequeñas ciudades, que parece que no se mueven ni progresan."⁶² Y entendamoslo bien: la ciudad pequeña como un elemento del paisaje nunca llega a ser un lugar de entontecimiento aislado, sino, al contrario, el lugar del ahondamiento espiritual, del nacimiento de los pensamientos auténticos; de este modo no sólo no excluye, sino precisamente necesita, en un grado alto, la conservación de nuestro ser personal, por una parte, y la vivaz comunicación espiritual con el mundo: "... desde entonces acá me he corroborado más y más en mi creencia de que las pequeñas ciudades tranquilas, donde la historia, que es el sentimiento de la continuidad en el cuerpo social, se remansa, son las más a propósito para una íntima vida de concentración espiritual, es donde mejor puede mantenerse el ánimo fijo hacia el Norte, sin oscilaciones, aunque no sin íntimo esfuerzo; es donde se pueden cuadrar y cubicar las horas. ... Al choque del pensamiento ajeno, que puedo oír merced al bendito silencio que me rodea en mis horas cúbicas de trabajo solitario, brota mi propio pensamiento y se afirma y crece."⁶³

Este tiempo cumulante y espesado, que dispone, además, de la dimensión de la profundidad, tiene una importancia peculiar en la experiencia del paisaje e implica un horizonte que puede denominarse, más bien, con la palabra "atemporal"; esto significa aquel trozo de la vivencia del tiempo que excede, en un cierto sentido de la palabra, lo que llamamos tiempo en el sentido convencional, sin embargo, no llega a lo que llamamos eternidad. Al contemplar el paisaje auténtico – escribe Unamuno, anticipando a Heidegger – el tiempo, engendrador de cuidados,⁶⁴ parece a pararse, lo teleológico, arraigado en el tiempo contemplativo, que siempre propulsa al hombre hacia la mañana eterna, llena de cuidados, está suspendido de temporada. Sin embargo, la vivencia auténtica del paisaje contiene no sólo esta experiencia del tiempo que – como dice Nietzsche – ata al hombre "al umbral del momento", sino,

además, ahonda en él el encanto del momento. Aquí se trata de un "punto" de tiempo que es fecundo, que tiene espesor y profundidad. Unamuno estuvo inspirado al escribir lo siguiente subiendo a la cumbre del Pagazarri en el País Vasco: "Todo se presenta entonces en un plano inmenso, y esta fusión de términos y perspectivas del espacio, nos lleva poco a poco, en el silencio que allí arriba reina, a un estado en que se funden los términos y perspectivas del tiempo. Se olvida uno del curso de las horas, y en un instante que no pasa, eterno, se siente en la contemplación del inmenso panorama lo hondo del mundo, la continuidad, la unidad, la resignación de sus miembros todos, y se oye la canción silenciosa del alma de las cosas de fuera."⁶⁵

Eso no es más que un cierto *platonismo existencial* en que avizora en el existir concreto y movedizo la esencialidad inmóvil, invariable y espectral.

Aquí encontramos, en fin, una categorema que permite ver, de un modo más exacto, aquel lindero angosto que se halla, por decirlo así, entre lo "tras-temporal" y lo eterno. En 1924 Unamuno escribe las líneas siguientes en su soledad parisina: "Él, el ciego, me llevaba a mí, a su lazarrillo, a ver. Y veámos! Veámos el tras-porvenir, lo que está más allá de todo lo que está por venir, y es lo que estaba antes de todo lo que ha venido y pasado, lo que está debajo y encima de lo que pasa, lo que lo envuelve, la augusta forma eterna."⁶⁶ La elección del término "tras-porvenir" es muy acertado porque nos muestra plásticamente este medio, de espesor inconcebible, que se sitúa siempre "tras" el futuro, inducido por las posiciones finalistas habituales, pero que no tiene nada que ver con el vacío del futuro fisicalista, por ejemplo, el 84123 después de Cristo. Ese *futuro tras el futuro* no es, propiamente dicho, una formación proyectada finalísticamente, sino algo radicalmente ateleológico; toma posesión al borde de lo que es denominado tradicionalmente eternidad.

La eternidad nunca aparece en Unamuno en el sentido de la metafísica tradicional, como Platón, por ejemplo, habla del ser eterno de las figuras geométricas, de los números y las relaciones lógicas fundamentales; la experiencia unamuniana de la eternidad es un estado de ser siempre *existencial* y atado a la persona que se revela en ciertos momentos del tiempo fugaz. La vinculación del momento con la eternidad está en conexión por supuesto, con el concepto de Kierkegaard que, como es sabido, definió el momento como "el átomo de la eternidad en el tiempo". Unamuno piensa en un sentido muy semejante: "También él atesoró momentos huideros, y los eternizó; eternizó la momentaneidad momentaneizando la eternidad."⁶⁷

Al mismo tiempo, esta vivencia de la eternidad tiene en Unamuno un matiz especial. En la evocación de lo eterno, encerrado en la piedra preciosa del momento, el paisaje desempeña un papel fundamental. La fusión íntima con un paisaje físico dado hace posible una disposición en que se puede experimentar existencialmente lo que es indivisible respecto de la temporalidad, pero que implica una totalidad infinita e inmensa en su detalle más nimio: "Cierro los ojos para ver. ... allí está la cumbre nevada de Gredos. Desde allí nos llama y no a su altura, no a su trono, sino a nuestro más íntimo deber; desde allí nos llama al sentido de la eternidad."⁶⁸

La contemplación existencial del paisaje abre otra dimensión en que el tiempo no aparece en su ser dividido y pegado a los entes concretos – es decir, cuando el tiempo puede ser “distribuido”, “ahorrado” o “malgastado” –, sino como una instancia, en lo profundo de lo cual se halla lo eterno: “Allí arriba, en la cumbre de la Peña de Francia, sentía caer las horas, hilo a hilo, gota a gota, en la eternidad, como lluvia en el mar. Mejor que gota a gota diría copo a copo, pues que caían silenciosas, como cae la nieve, y blancas.”⁶⁹ Es interesante observar que en la descripción las horas del presente no caían en el pasado, sino en la eternidad; eso quiere decir que en este estado el tiempo divisible, físico está en conexión con un orden del ser completamente diferente, se releva una otra dimensión del tiempo. Este momento especial – porque, considerado existencialmente, se trata de un momento indivisible aun cuando dura horas y horas según la métrica del tiempo físico – penetra en la profundidad indefinible del tiempo y evoca una experiencia del ser que está allende de todo determinación del tiempo.

Y con eso ya hemos tocado un otro rasgo de esta eternidad existencial. En la metafísica tradicional la eternidad se sitúa topológicamente, por decirlo así, “arriba”, en lo alto, en una región superior, donde, en última instancia, Dios mismo vive. En Unamuno, sin embargo, la eternidad se localiza “abajo”, debajo de los entes, en sus profundidades: “Lo he sentido, lo he sentido así en la cima de la Peña de Francia, en el reino del silencio; he sentido la inmovilidad en medio de las mudanzas, la eternidad debajo del tiempo; he tocado el fondo del mar de la vida.”⁷⁰ Los fundadores de esta topología nueva fueron Schopenhauer y Nietzsche; el primero con su metafísica de la voluntad, el segundo – negando el *principium individuationis* – con la elaboración del principio dionisíaco. Unamuno – en su filosofía del paisaje, por lo menos – es un continuador de esta topología, según la cual, la individuación, el terreno de los entes divididos en el espacio y tiempo – junto con el hombre, como un ente distinto pero, a pesar de todo, un ente – contiene en sí un cierto desliz, y es precisamente la unificación existencial con el paisaje – y, a través de él, con el ser – lo que proporciona una posible salida. Se puede, pues, formular la tesis de que en *Unamuno el movimiento del yo, dirigido hacia arriba y aspirando a la inmortalidad personal* – que tiene, como meta última, la unificación con Dios, con la conciencia del universo – es complementado orgánicamente con otro movimiento, dirigido hacia abajo, que culmina en la unificación existencial con el paisaje.

En este punto, analizando el problema de lo eterno, se ha planteado más de una vez la cuestión de la significación central de la cumbre como elemento del paisaje. Un análisis total del simbolismo de la cumbre superaría, por supuesto, el marco del presente ensayo, por eso sólo queremos referir el hecho de que la cumbre, en el emblematismo unamuniano, no se puede interpretar, ni mucho menos, en el sentido de la metafísica tradicional – en que pasa por la morada de los dioses y está en relación con un nivel superior del ser –, ni siquiera psicoanalíticamente, atribuyendo una significación sexual a ésta. En la *ontología unamuniana del paisaje la cumbre es el*

*ateleológico punto culminante, el punto metafísico-existencial, que excluye todo tipo de "más allá", que "llega a fin" en el sentido más estricto de la palabra; la cumbre es el fin exterior temporal y espacial que abre, al mismo tiempo la infinitud interior. "Porque la radical vanidad de los paraqués humanos, en ningún sitio se siente con más íntima fuerza que en estas cimas del silencio."*⁷¹ El picacho es una meta *ónticamente* muy importante, es un apogeo excitador y por su escalada, por su *tomar en posesión* uno arriesga su vida. Pero la cumbre escalada, conquistada, donde acontece la suspensión de las relaciones de instrumento y fin, obtiene una significación *ontológica*; el cerramiento del mundo exterior, físico produce la apertura de la experiencia interior, existencial del ser.

Y aquí, en la cumbre, rodeado por un silencio metafísico, adormeciendo en la visión del paisaje, al evocar de lo eterno, para colmo de todo eso se produce la *derealización total del existir*: "Allí, en la cumbre, allí sí que parece la vida un sueño y un soplo. Pero un sueño restaurador de la vela."⁷²

El sueño desempeña un papel decisivo en toda la obra literaria y filosófica de Unamuno y su función es determinante también aquí, en el problematismo del paisaje. El sueño tiene en Unamuno un papel multifuncional, es un medio etéreo, impalpable que tiene semejanza, por lo menos en un aspecto, con el *logos* griego; siempre significa, lo que debe significar.

El antagonismo es total en cualquier otro respecto. El sueño es el mismo desenfreno e incontrolabilidad incorporado, sobre lo que prevalece sólo en parte el control de la civilización y razón. El sueño es el terreno de la libertad, que todavía no está totalmente subyugado la razón. No es casual, ni mucho menos, que las grandes figuras del pensamiento europeo logocéntrico sean, casi sin excepción, enemigos sañudos del sueño. Es bastante, si pensamos, a este respecto, en las opiniones de Heráclito, Platón y Descartes. Es una cosa digna de atención que el sueño tenga una duradera significación positiva solamente en la cultura española (Francisco de Quevedo, Calderón, etc.), porque fue esta cultura la que se apartó más fuertemente del dominio del culto de la razón en la época de la modernidad.

Unamuno es un continuador orgánico de este proceso espiritual; en lo que sigue, vamos a ver la significación de este fenómeno en su filosofía del paisaje.

En primer lugar, el sueño significa un medio en que termina la división del sujeto-objeto, es decir la postura característica de la modernidad que sugiere que el sujeto, el hombre, se enfrenta originariamente con el universo de las cosas, de los objetos, se reconoce como algo diferente de estos. Ahora bien, en el estado del sueño todo eso cesa; con el "mundo" constituido en el ensueño no se puede chocar, no forma una resistencia contra nosotros, lo que era ya en Dilthey la prueba más convincente de la realidad del mundo exterior. Unamuno cita, al respecto de su Salamanca querida, aprobatoriamente las palabras del gran poeta portugués, Guerra Junqueiro: "Feliz usted, que vive en una ciudad en donde puede uno ir por la calle soñando sin temor a que le rompan su sueño!"⁷³ Aquí el sueño es el símbolo de la

continuidad en que uno casi se confluye con su ambiente, cuando éste deja de ser su enemigo.

En otros contextos el sueño, concebido en la vivencia del paisaje, representa la suspensión de lo teleológico, como tal: "Allí, en la cima, envuelto en el silencio, soñaba en todo lo que habiendo podido ser no he sido para poder ser el que soy; soñaba en todas las posibilidades que he dejado perder..."⁷⁴ En el sistema de relaciones teleológico-rationales uno se preocupa, en la mayoría de los casos, del proyecto suyo, de su programa vital – de su carrera – y se desentiende de aquellas posibilidades, que son (o, mejor, hubiesen sido) tanto *sus* posibilidades, como llegaron a ser *sus* imposibilidades, con que él ya no puede hacer nada. Por medio del sueño del paisaje se vislumbra en el hombre lo que forma su realidad irrealizada que se ha vuelto una realidad irrealizable. Estos rasgos confieren una gran importancia al motivo del sueño que están en un lazo estrecho con los problemas fundamentales de la filosofía unamuniana.

Lo mismo sucede con aquel momento del sueño que se relaciona con la permanencia; a propósito de uno de los más prestigiosos monumentos de Salamanca escribe lo que sigue: "Y esta mi torre de Monterrey me habla de nuestro Renacimiento, del renacimiento español, de la españolidad eterna, hecha piedra de visión, y me dice que me diga español y que afirme que si la vida es sueño, el sueño es lo único que queda y lo otro, lo que no es sueño, no es más que digestión que pasa, como pasan el dolor y el goce, el odio y el amor, el recuerdo y la esperanza. Sí; la vela sin sueño no es más que digestión y respiración, aliento que se va. Soplo, aliento, pneuma, anima, spiritus, llamaron a lo que sobre nuestro cuerpo no es sueño; y el soplo pasa, pero el sueño queda."⁷⁵

Esos pasajes conducen a la mística unamuniana; de todos modos, se puede constatar que el ensueño está allende de toda pneuma, de todo paulismo, pero con qué se lo pueda, en última instancia, identificar – ¿con el ser?, ¿con Dios? – es una enigma inescudriñable. Ahora bien, la promesa de la permanencia está reservada sólo para aquellos, que son capaces de soñar; y sólo son capaces de soñar aquellos, en quienes el mundo – y su realidad personal – se abre en un modo que difiere fundamentalmente de la relación del mundo, ofrecida por la época de la modernidad. Y el paisaje es un factor imprescindible de este abrimiento del sí mismo y del mundo.

Se pone, además, de manifiesto en este punto que la verdadera concienciación existencial del paisaje acontece no tanto en la contemplación de lo mismo, sino, más bien, en su soñar. La contemplación significa ya una cierta identificación, la realización de la vivencia de unidad; aquí se trata, sin embargo, de un grado todavía más intenso de la identificación interior. Al respecto de la visión de la roca inmensa de Calpe escribe: "Que allí, a su vista y toque, no me cabía soñarlo. La cruda realidad presente rechaza al ensueño: que no es hacedero soñar lo que se ve y toca; mejor ver lo que se sueña."⁷⁶ El soñar del paisaje, pues, embota y, por decirlo así, filtra su efecto inmediato; pero se trata aquí no sólo de esto, sino de otro momento, que no es más

que el llegar al ser, a la *esencia* del paisaje: "Mas antes quise coger en ensueño, contemplando al Urbión desnudo, no el estado, el estar, de castilla, sino su *esencia*, su ser. El estado y la *esencia*, el estar y el ser!"⁷⁷ Parece que estamos de nuevo ante el fenómeno de un cierto tipo de platonismo, lo que – excediendo el nivel de la existencia de la visión del paisaje – apunta a la prensión de su *esencia*, su ser; sin embargo, aunque aceptemos la semejanza estructural, contradice a la fórmula platónica radicalmente el hecho de que aquí el instrumento para alcanzar el *eidos* del paisaje no es la razón discursiva, el *logos*, sino que es el sueño. La colocación total del paisaje en el mundo del sueño derealiza lo real en el nivel del existir, a fin de que lo devuelva a una realidad superior, en el nivel del ser, haciendo ver la *esencia*; en resumidas cuentas se trata de una realidad existencialmente irreal pero esencialmente más que real, que abraza y une al sujeto soñando con el paisaje soñado al tiempo con la eternidad.

* * *

Según una vetusta leyenda china Vu Tao-ce, el gran pintor de paisaje no murió. En su vejez pintó un paisaje maravilloso en la pared del Palacio. El emperador mismo lo admiró. Entonces Vu Tao-ce fue entrando en el cuadro; se puso en marcha hacia arriba por el sendero y desapareció entre las montañas envuelto en niebla. Nadie le vió nunca más.⁷⁸

Ahora bien, algo semejante pasa con el arte de Unamuno respecto de la representación del paisaje. Si vemos ante nosotros la infinita meseta castellana, las rías gallegas bañadas por la luz del sol poniente, las montañas cantábricas o vascas envueltas en niebla, así como la Plaza Mayor de Salamanca, las murallas abulenses o las ruinas de Yuste, no podemos – y, por supuesto, tampoco queremos – alejar el pensamiento, según el cual en la manera, como nosotros vemos-soñamos el paisaje en cuestión, está incluido para siempre también su visión. Con nuestros ojos propios vemos un poco a través de sus ojos, y no sólo porque nosotros lo sabemos, sino porque el *paisaje* mismo también sabe quién le regaló la verdadera eternidad, pues *él mismo* sigue viviendo en estos paisajes hasta el fin de los tiempos.

Notas

¹ Platón: *Fedro*. 230d. In: *Apología de Sócrates. Banquete. Fedro*. Madrid: Ed. Planeta – De Agostini. 1995. p.233.

² *Ibid.* 247c. p. 264.

³ Georg Simmel: *Filosofía del paisaje*. In: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Ed. Península. 1986. págs. 175–176.

⁴ Ibid., págs. 176-1777.

⁵ Antonio Morales Moya: *Conocimiento de la realidad y pretensión reformista en el viaje ilustrado*. In: *Viajeros y paisajes*. Madrid: 1988. p. 16-17.

⁶ No es una casualidad que entre las metas de la fiebre de viaje, anteriormente mencionada, no se halla, por lo general, España; el llamado Grand Tour que iba formando en ésta época contenía, en el caso de un viajero inglés, a Francia, Suiza e Italia, en un francés a Alemania, Suiza e Italia. Véase el artículo de Vicente Lleó Cañal: España y los viajeros románticos. In: *Estudios Turísticos*, (83), 1984. p. 45-46.

⁷ Antonio López Ontiveros: *El paisaje de Andalucía a través de los viajeros románticos: creación y pervivencia del mito andaluz desde una perspectiva geográfica*. In: *Viajeros y paisajes*, op. cit. p. 52.

⁸ Véase, por ejemplo, el ensayo de Nicolás Ortega Cantero: *La experiencia viajera en la Institución Libre de Enseñanza*. In: *Viajeros y paisajes*. Op. cit. p. 68. y 86.

⁹ Francisco Giner de los Ríos: Paisaje. In: *Estudios Turísticos*, op. cit. p. 109.

¹⁰ Ramón F. Lloréns García pone de relieve en conexión con esto que aquí todavía no se trata de la contemplación, sino, más bien, de la observación del paisaje. *Los libros de viajes de Miguel de Unamuno*. Alicante: 1991. p. 24.

¹¹ Véase, en conexión con esto, el capítulo llamado "Los paisajes de Zuloaga" de la obra monumental de Enrique Lafuente Ferrari: *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid: 1990. Acerca de la relación de la generación del 98 y la pintura española véase Mercedes Valdivieso Rodrigo: *Die Generation von 98 und die spanische Malerei*. Köln-Wien: 1988, y María del Carmen Peña: *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: 1982.

¹² Rosa Seeleman: *The Treatment of Landscape in the Novelists of the Generation of 1898*. In: *Hispanic Review*, 1936. (IV), pp. 226-238.

¹³ Podemos destacar, en este respecto sólo dos escritos: Jerónimo de la Calzada: Unamuno, paisajista. In: *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. III. Salamanca: 1952. pp. 55-80. y la monografía excelente de Carlos Blanco Aguinaga: *El Unamuno contemplativo*. México: 1959.

¹⁴ Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*. Obras Completas VII. Madrid: 1967. p. 302.

¹⁵ Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*. Obras Completas III. Madrid: 1968. p. 254.

¹⁶ Miguel de Unamuno: *Andanzas y visiones españolas*. Obras Completas I. Madrid: 1966. p. 345. (subrayada mía - D. Cs.) La obra paisajística de Unamuno se halla en el mismo volumen, pp. 57-727. Las citas siguientes proceden de aquí.

¹⁷ Al respecto del problematismo del paisaje las dos obras más fundamentales son los siguientes: Jerónimo de la Calzada: Unamuno, paisajista, In: *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*. III. Salamanca: 1952. p. 55-80. y la monografía excelente de Carlos Blanco Aguinaga: *El Unamuno contemplativo*. México: 1959.

¹⁸ Pedro Laín Entralgo: *A qué llamamos España*. Madrid: 1984. p. 21-22. M.D. García Ramón dice casi lo mismo; véase su libro: *Métodos y conceptos en geografía rural*. Barcelona: 1980. p. 172.

¹⁹ Por ejemplo, Obras Completas I. p. 338. y 691. Unamuno atribuye esta sentencia a Byron; según la literatura secundaria, sin embargo, era H.-F. Aniel que lo empleaba: "Un paysage quelconque est un état d'me." (*Fragments d'un journal intime*. I. 31. de octubre de 1852.) Citado por Rosa Seeleman, art. cit. p. 227.

- ²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Ed. Revista de Occidente. 1974. p. 45.
- ²¹ *El campo es una metáfora*. O.C. I. p. 497.
- ²² *Ibid.* p. 496.
- ²³ *Del sentimiento trágico de la vida*. p. 129.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 131.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 128.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 116.
- ²⁷ Véase las investigaciones de H. Ramsden en este terreno: *The 1898 Movement in Spain*. Manchester University Press, 1974. pp. 51-64.
- ²⁸ *En Alcalá de Henares*. (Castilla y Vizcaya.) O.C. I. p. 125.
- ²⁹ *En la quietud de la pequeña vieja ciudad*. O.C. I. p. 399.
- ³⁰ *El sentimiento de la fortaleza*. O.C. I. p. 338-339.
- ³¹ *Excursión*. O.C. I. p. 283.
- ³² *La Gran Canaria*. O.C. I. p. 316.
- ³³ *Fantasia crepuscular*. O.C. I. 78.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 77.
- ³⁵ *En Pagazarri*. O.C. I. 512.
- ³⁶ *La Laguna de Tenerife*. O.C. I. p. 323.
- ³⁷ *El silencio de la cima*. O.C. I. p. 359.
- ³⁸ *De vuelta de la cumbre*. O.C. I. p. 351.
- ³⁹ *En la quietud de la pequeña vieja ciudad*. O.C. I. p. 398.
- ⁴⁰ *Los arribes del Duero*. O.C. I. p. 622.
- ⁴¹ *Excursión*. O.C. I. p. 283.
- ⁴² *Emigraciones*. O.C. I. p. 712.
- ⁴³ *Soñando el Peñon de Ifac*. O.C. I. p. 691.
- ⁴⁴ *Ibid.*
- ⁴⁵ *Frente a los negrillos*. O.C. I. p. 433.
- ⁴⁶ *La pesca de Espinho*. O.C. I. p. 219.
- ⁴⁷ *Puesta del sol*. (Recuerdo del 16 de diciembre de 1897.) O.C. I. p. 73.
- ⁴⁸ *La torre de Monterrey a la luz de la helada*. O.C. I. p. 468.
- ⁴⁹ Véase los artículos de Hayden White: "The Burden of History". In: *History and Theory*, 5 (1966), págs. 111-134. y "The Historical Text as Literary Artifact." In: *Tropics of Discourse*. John Hopkins University Press, 1987. págs. 51-80., respectivamente.
- ⁵⁰ *Avila de los caballeros*. O.C. I. p. 275.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 276.
- ⁵² *Montaña, desierto, mar!* O.C. I. p. 570.
- ⁵³ *Castillos y Palacios*. O.C. I. p. 577.
- ⁵⁴ *Montaña, desierto, mar!* O.C. I. p. 570.
- ⁵⁵ *Ibid.* p. 570-71.
- ⁵⁶ Acerca de la relación de Unamuno y el mar véase José-Miguel de Azaola: *El mar en Unamuno*. Bilbao: 1987.
- ⁵⁷ *Frente a Avila*. O. C. I. p. 491.
- ⁵⁸ *Junto al arroyo*. O.C. I. p. 600.
- ⁵⁹ *San Miguel de Excelsis*. O. C. I. p. 295.

⁶⁰ De vuelta de la cumbre. O.C. I. p. 351.

⁶¹ Véase su ensayo *En la quietud de la pequeña vieja ciudad*, O.C. I. p. 395-96.

⁶² *Ibid.* p. 397.

⁶³ *Ibid.* p. 398.

⁶⁴ Véase su ensayo *En Pagazarri*. O.C. I. p. 511. y, además, *Los arribes del Duero*. O.C. I. p. 622.

⁶⁵ *En Pagazarri*. O. C. I. p. 511.

⁶⁶ *Salamanca en París*. O. C. I. p. 568.

⁶⁷ *En la fiesta de San Isidro Labrador*. O.C. I. p. 587.

⁶⁸ *Montaña, desierto, mar!* O. C. I. p. 572.

⁶⁹ *En la Peña de Francia*. O. C. I. p. 416.

⁷⁰ *El silencio de la cima*. O.C. I. p. 359. La misma idea aparece en un artículo ulterior suyo, de 1933, en que habla acerca de "la terrible calma de la eternidad por debajo de los temporales." *Solitarios de lugar*. O.C. I. p. 709.

⁷¹ *El silencio de la cima*. O. C. I. p. 357.

⁷² *En la Peña de Francia*. O. C. I. p. 416.

⁷³ *Grandes y pequeñas ciudades*. O. C. I. p. 301.

⁷⁴ *El silencio de la cima*. O. C. I. p. 357.

⁷⁵ *La torre de Monterrey a la luz de la helada*. O. C. I. p. 469.

⁷⁶ *Sonando el Peñon de Ifac*. O.C. I. p. 691.

⁷⁷ *Por el alto Duero*. O.C. I. p. 660.

⁷⁸ Pál Miklós: *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába*. [El ojo del dragón. Introducción a la iconografía de la pintura china.] Budapest: 1973. p.7.

LA DESINTEGRACIÓN DE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN LA GENERACIÓN DEL 98

Dóra FAIX

En el título de mi conferencia me refiero a "la desintegración de los géneros literarios". ¿Por qué aplico esta expresión? Porque los autores de la Generación no respetan las reglas establecidas de los diferentes géneros: buscando nuevas vías para la renovación literaria amplían los horizontes tradicionales, sobrepasan los estrechos límites que hasta este momento respetaban los escritores.

Los mismos autores de la Generación eran conscientes de que sus obras sobrepasan los límites establecidos, por eso dedicaron muchas páginas al tema, y no solamente en obras teóricas sino también en obras que en principio pertenecían al género de la novela. Por eso, ideas relacionadas con este tema podemos encontrarlas no solamente en los ensayos de Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*) o Pío Baroja, sino también en las novelas de Azorín, o en los prólogos y epílogos de Unamuno (el prólogo a *Seis novelas ejemplares*, *Niebla*, *Cómo se hace una novela*).

Siendo la desintegración de los géneros literarios un tema muy amplio, ahora me concentraré tan sólo sobre la novelística. Es en este terreno donde se producen los primeros y más llamativos cambios.

En este aspecto, tiene especial importancia el año 1902 que se inicia con la publicación de cuatro obras, creación de cuatro autores de la Generación del 98:

- *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno
- *La voluntad* de Azorín
- *Sonata de otoño* de Ramón del Valle-Inclán
- *Camino de perfección* de Pío Baroja

De las cuatro novelas, tres violan los límites del género, y una de ellas hasta escapa a la denominación de "novela" conformando una nueva categoría: la *nivola*.

De los autores mencionados, solamente Baroja permanece más o menos fiel a las convenciones, por ello su narrativa se considera "químicamente pura". Sin embargo, él mismo se ocupa de la problemática del género. En sus diferentes escritos – introducciones y prólogos – reflexiona sobre la novela, y su polémica con Ortega y Gasset tendrá una amplia repercusión. Sus novelas de carácter experimental testimonian su búsqueda, mediante la cual desea encontrar el nuevo camino a seguir. Una de sus principales novelas, titulada *Paradox*, *rey* mezclará realismo y fantasía, mientras que las demás están plasmadas en forma de diálogo – ésta será precisamente una de las principales características de la novela unamuniana. Pero en 1902 todavía sus reformas resultan todavía poco llamativas.

Donde los rasgos de la nueva novela se perfilan mejor es en las obras de Unamuno. Aunque *Niebla* se considere generalmente como la obra más original del autor, en este momento tan temprano – 1902 –, ya su novela titulada *Amor y pedagogía* contiene el germen de todos los rasgos típicos y originales de la obra unamuniana.

En su novela anterior – *Paz en la guerra* – Unamuno se atuvo todavía a las reglas de la escuela realista. Como él mismo reconoció, – siguiendo el ejemplo de Benito Pérez Galdós – en la novela apenas hay detalles ficticios, todo el relato se basa en documentos.

Pasados algunos años después de *Paz en la guerra*, el escritor se dio cuenta de la necesidad de elaborar una forma propia buscando nuevos procedimientos expresivos. *Amor y pedagogía* representa el primer paso en este proceso, dentro del cual Unamuno procura acomodar el género novelístico a su propia visión del mundo.

Aunque todavía no utiliza la expresión *nivola*, en el prólogo de *Amor y pedagogía* subraya que ésta no es una obra tradicional, sino una "novela o lo que fuere", una "mezcla de bufonadas, chocarrerías y disparates". El propio autor tampoco se arriesga a dar una clasificación a sabiendas que lo que hace probablemente sorprenderá a muchos lectores.

De todo esto se desprende que ya *Amor y pedagogía* posee los rasgos esenciales de la *nivola*. Quizás una innovación técnico-formal sea su principal peculiaridad: el diálogo llega a ocupar más de la mitad del texto. El protagonista – Apolodoro – busca el sentido de la vida en forma de conversaciones (igual que lo hará Augusto Pérez, protagonista de *Niebla*). Éstas se realizan a veces con un personaje concreto; otras veces consigo mismo (y entonces la conversación oculta en realidad un monólogo). Ambos procedimientos caracterizan la novela moderna: relegando al segundo plano los acontecimientos exteriores, Unamuno va concentrándose más bien en los sucesos íntimos, interiores.

La misma tendencia a la interiorización se nota también en la formación de los personajes. En la *nivola* perderá vigencia el método realista de enfrentar al personaje

con el mundo exterior, los personajes agonizan, luchan con sus conflictos interiores. Se evoca a Shakespeare y la proverbial pregunta de "Ser o no ser?" de Hamlet, siendo esta cuestión el principal problema de los héroes *nivolescos*. El fracaso con las mujeres también es propia de los personajes unamunianos, y ello les conduce a una visión trágica sobre la vida, y en definitiva a la muerte.

La novedad de darle al prólogo y al epílogo un importante papel en la estructura también aparece ya en *Amor y pedagogía*. El prólogo y el epílogo, y a veces un "epílogo-prólogo", llegan a formar parte de la novela, descubriendo detalles muy significativos respecto al argumento mismo (algo semejante se puede observar en el caso de Azorín y Baroja). En el epílogo de *Amor y pedagogía* Unamuno señala que la novela debería tener varios desenlaces: aumentaría el interés, si en algún punto la novela se bifurcara progresando hacia dos conclusiones distintas. Así el lector podría escoger "la que fuese más de su agrado". Sorprende que según Unamuno, esta idea "nada tiene de original, pero sí de cómodo". Y sigue: "bifurcar la novela no sería un disparate tan grande como a primera vista parece", porque "el arte no está obligado a respetar el determinismo". Lo que el autor busca es justamente ser independiente, o sea, afirmar la libertad del artista, sacudirse el yugo del determinismo, y reclamarse el derecho a alterar las condiciones formales de las convenciones literarias, transformando las estructuras vigentes.

El juego tan famoso del encuentro del creador con su creación, que provoca un desdoblamiento o una dualidad, también está presente en *Amor y pedagogía*. En el epílogo, como si siguiera con la narración, el autor nos informa que le hizo una visita a don Fulgencio – ¡un personaje de la novela! – y recibió de éste dos manuscritos. Uno de ellos, con el título *Apuntes para un tratado de cocotología* seguirá el texto casi como un capítulo aparte. Desaparecen las fronteras entre el escritor, como persona real, y el personaje inventado por él. Éste sale del mundo novelesco y participa en la realidad del autor, o sea, se borran los límites entre el mundo real e irreal, la realidad y la ficción. Un procedimiento técnico intensifica este efecto: *Amor y pedagogía* se desarrolla en el presente, por lo tanto, el tiempo de los personajes, el del autor, y hasta el de los lectores coincide. Implicando a los lectores de lo narrado, el juego se extiende mucho más allá de las fronteras del género literario.

La novela realista tradicional, apoyada en una realidad completamente objetiva, nunca hubiese podido expresar esta dualidad, esta acción recíproca entre creador y creación, ni la relación del lector con la obra que está leyendo. Unamuno señala que la novela necesita nuevas perspectivas, y las encuentra en un nuevo tipo de novela: la *nivola*. A fin de cuentas, es la expresión cabal de sus ideas lo que exige la innovación técnica.

José Martínez Ruiz, Azorín, también busca nuevas estrategias para su novela. *La voluntad*, publicada en 1902, una de las obras más conocidas del autor, y considerada como la única contribución esencial de Azorín a la narrativa de la Generación del 98.

El aspecto más original de la novela reside en la falta de argumento. Es la primera creación de la Generación del 98 cuya trama es verdaderamente rudimentaria, y la reducción del argumento será todavía mayor en sus novelas posteriores. Todos los medios útiles se aprovechan para detener, inmovilizar o anular la acción: especial importancia se concede a las descripciones, hay una insistencia sobre lo inanimado, las frases son generalmente breves, y el mismo tiempo verbal (el presente o pretérito imperfecto) se utiliza sistemáticamente. El único "acontecimiento" es el amor entre el protagonista, Antonio Azorín, y Justina, pero el relato de esta relación termina en el primer capítulo, donde también ocupa poco espacio: los dos amantes no intercambian ni una sola palabra. En el segundo y tercer capítulo el argumento es aún más escaso, siendo los únicos acontecimientos los viajes de Azorín, los cuales sólo tienen importancia por dar cabida a las meditaciones del personaje. El encuentro del protagonista con Iluminada, con quien terminará casándose, ocupa un espacio muy breve y del casamiento no nos enteraremos hasta el epílogo.

Resumiendo, las fronteras de la novela se transforman también: el papel principal corresponde a las meditaciones, a las ideas; mientras que el argumento, extremadamente reducido, quedará para el epílogo.

Como en *Niebla* de Unamuno, Azorín también utiliza su novela para tratar en ella sobre las características del género. Él también pone sus ideas en boca de su personaje, planteando cuestiones acerca de la validez de la novela y otros géneros literarios. El famoso capítulo XIV de *La voluntad* es la conversación de Antonio Azorín con Yuste, en la que el maestro levanta su voz contra las tradiciones formales del género novelístico, aunque sin mencionar la palabra innovación. En este capítulo se pone en evidencia que la principal exigencia para con la novela es que no tenga argumento. Se aspira, además, a una literatura en la que la verosimilitud psicológica se consiguiera, no por la acumulación de detalles observados atentamente y dispuestos en forma cronológica, sino por una serie de fragmentos separados, cada uno de los cuales transmitiera al lector la exacta sensación experimentada por el personaje de ficción en un momento dado. También juega un importante papel el paisaje:

"Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje... Es una emoción completamente, casi completamente moderna. (...) ...para mí, el paisaje es el grado más alto del arte literario..."

La descripción del paisaje ocupa, pues, el lugar del argumento. Pero tampoco se hace según el procedimiento tradicional del realismo, puesto que no aspira a la representación concreta y objetiva, sino a la creación de una emoción surgida dentro del personaje.

El otro elemento primordial – igual que en las novelas de Unamuno – es el diálogo. En el mencionado capítulo XIV, el protagonista de la novela, Antonio Azorín, dice lo siguiente: “en la novela contemporánea hay algo más falso que las descripciones, y son los diálogos”. El autor señala como un recurrente defecto que – desde Cervantes hasta Galdós – los diálogos no se parecen a los de la vida real, al contrario, resultan filosóficos, artificiales, demasiado compactos y trabajados, y no se reproducen las pausas, los párrafos breves y erróneos de las conversaciones reales. Lo mismo pasa con los dramas: su principal fallo consiste en que a pesar de tener como base los diálogos, éstos quedan demasiado lejos de un diálogo real y concreto.

“Este, precisamente, es el defecto capital del teatro, y por eso el teatro es un arte industrial, ajeno a la literatura... (...) ...estos hombres que van automáticamente hacia el epílogo, que hablan en un lenguaje que no hablamos nadie, que se mueven en un ambiente de anormalidad, puesto que lo que se nos expone es una aventura, una cosa extraordinaria, no la normalidad...”

Los diálogos de Azorín difieren de los de Unamuno. En *La voluntad* casi nunca se produce una verdadera conversación: el personaje de la novela a pesar de estar en compañía, monologa: ya que al pronunciar sus pensamientos el otro, en la gran mayoría de los casos, no reacciona. Lo demuestran las conversaciones de Azorín con su maestro, donde Yuste habla, reflexiona, pero Azorín no contesta, y sólo después de la muerte de su maestro medita a su vez sobre lo que éste le había dicho. Unamuno dijo que la novela era una serie de diálogos; Azorín hubiera podido decir que es una serie de descripciones y monólogos.

El porcentaje y la ordenación de estos elementos también se precisa en el capítulo mencionado:

“(...) los Goncourt, que son los que, a mi entender, se han acercado más al desiderátum, no dan una vida, sino fragmentos, sensaciones separadas... Y así el personaje, entre dos de esos fragmentos, hará su vida habitual, que no importa al artista, y éste no se verá forzado, como en el antiguo régimen, a contarnos tilde por tilde, desde por la mañana hasta por la noche, las obras y milagros de su protagonista..., cosa absurda, puesto que toda la vida no se puede encajar en un volumen, y bastante haremos si damos diez, veinte; cuarenta sensaciones...”

La novela se compone, por tanto, de fragmentos, impresiones, pequeños momentos. No importa conocer la vida de los personajes, sino su opinión y pensamientos. Azorín no se esfuerza por ordenar los fragmentos acumulados, ni proporcionarles un orden cronológico o una forma determinada, sólo una serie de fragmentos separados. Por eso tampoco describe a sus personajes, el lector solamente se hará una idea de ellos a base de los monólogos. La presentación de Antonio Azorín también se realiza mediante la descripción de su flujo de conciencia.

La principal innovación de Azorín se refiere al personaje. El autor tomará como nombre suyo – “Azorín” – el del personaje por él inventado en sus primeras novelas – *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) –, lo que permitirá un interesante juego: la identidad del autor es reemplazada por la de uno de sus propios personajes, el Antonio Azorín de sus primeras novelas, por lo que el autor no solamente formará parte de la novela, sino también al revés: en la vida real, el autor aspirará a identificarse con su creación. El autor crea primero una imagen idealizada, a la que luego quiere responder; escribir es para él una forma de autorrealización, un proceso mediante la cual quiere crearse a sí mismo. De esta manera, el personaje llega a ser el creador del autor. En este aspecto Azorín va aún más lejos que Unamuno: la creación es el creador mismo.

Al enfrentarse con este desdoblamiento al lector no le sorprende que la novela remita a personajes literarios y acontecimientos tomados de la realidad: Azorín menciona a Baroja, califica a la Generación del 98 – “una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta, una generación que no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la fe en afirmar de la generación naturalista”. Pero también alude a acontecimientos de la época, como el entierro de Larra. Sin las técnicas innovadoras, su novela podría inscribirse en la categoría de los documentales.

El diálogo, el desdoblamiento, estas técnicas aparecen tanto en las obras de Azorín como en las de Unamuno.

En sus obras posteriores Azorín intentará realizar otra innovación: intentará renovar el arte de escribir aprovechando las posibilidades ofrecidas por la pintura y la cinematografía. Un camino parecido ha encontrado ya en el año 1902 otro escritor de la generación: Ramón del Valle-Inclán.

En el año 1902 Valle-Inclán publica *Sonata de otoño*. Por recordar *sonata* el término *soneto*, el título parece referirse a un libro poético, y no deja de evocar un ambiente lírico. La segunda parte del título no es una vana impresión más bien un indicio de lo que sigue: la historia de un amor otoñal. Ello queda corroborado por varios elementos: en primer lugar, el ambiente en el que se desenvuelven los acontecimientos; en segundo lugar la edad de los personajes. Según la consabida analogía entre la vida y las cuatro estaciones, la edad de los personajes corresponde a la tercera estación del año; por último, el carácter de este amor, tórrido pero limitadamente apasionado.

Sin embargo, el título no es el único secreto de la obra: el término *sonata* apunta a su relación con la música. Esta relación queda reforzada por las cuatro sonatas de Valle-Inclán, publicadas a partir de 1902 en cuatro años sucesivos (1902 *Sonata de Otoño*; 1903 *Sonata de Estío*; 1904 *Sonata de Primavera*; 1905 *Sonata de Invierno*), que podrían representar los cuatro tiempos en que se divide una sonata musical: la introducción lenta y majestuosa representada por *Sonata de estío*; el allegro por *Sonata de primavera*; el tempo lento expresado por *Sonata de otoño*; y el allegro final por *Sonata de invierno*, de acuerdo al orden de las estaciones del año (y no a la fecha de la publicación).

En cada una de las sonatas también hay correspondencia con la música. Igual a la forma de una sonata, cada una de estas novelas consta de tres partes principales: exposición, desarrollo y reexposición. La exposición equivale al viaje del protagonista, constituyendo su llegada siempre el punto de partida para diferentes aventuras amorosas, la separación, y la partida del protagonista. *Sonata de otoño* ya se estructura según estos tres tiempos.

Como en la forma de sonata la primera parte introduce un tema que se enlaza con otro, secundario, en las cuatro sonatas de Valle-Inclán el tema principal – la aventura amorosa – alterna con el tema secundario – los viajes del protagonista y la muerte de uno de los personajes–.

La unidad de los diferentes tiempos la asegura la continuidad del estilo, que no solamente contribuye a unir los tiempos representados por una sonata, sino que también une las cuatro obras. Esta unidad queda reforzada también por el protagonista común, el marqués de Bradomín.

El título sirve también para destacar la musicalidad interior, elemento esencial de una obra modernista. El ritmo no solamente se manifiesta en la estructura, sino también en el contenido: varios detalles – el ladrido de los perros, el cantar de los gallos, el murmurar de la fuente, el canto de Concha (la protagonista), hasta el silencio – crean una atmósfera especial, que el propio autor evoca como un “ritmo alegre” que evoca recuerdos dulces y felices. Algunas imágenes se repiten varias veces – por ejemplo la imagen de la fuente – y mediante esta repetición se convierten en motivos recurrentes, al igual que los motivos musicales. También el lenguaje, con la utilización de palabras sonoras y muy sugestivas, tiene una musicalidad. Este efecto lo realzan las reiteradas frases exclamativas.

Fuera del evidente parentesco con la música, el autor crea unas imágenes plásticas, al modo de una pintura. A menudo evoca cuadros de famosos pintores españoles. Las fronteras entre la literatura y otras artes se esfuman hasta tal punto, que la música y la pintura – las bellas artes –, entran y cobran pleno vigor en la obra literaria.

Ciertamente la novela de Valle-Inclán respeta más las reglas establecidas del género narrativo que *Amor y pedagogía* y *La voluntad*. La obra de Valle-Inclán tiene argumento; se conserva el orden temporal de los acontecimientos, los personajes se comunican entre sí, las innovaciones técnicas tampoco son muy llamativas. De todos modos sí se da una ruptura con las tendencias realistas de la época anterior, para que el relato ceda terreno a la observación y al descubrimiento de una esfera íntima. Sin embargo, hablar de innovación no sería justificado, pues este método se remonta al sentimentalismo y al romanticismo.

La estructura de la novela puede recordar a la teoría del Azorín que quería eternizar tan sólo algunos momentos y detalles fugaces: *Sonata de otoño* se contenta tan sólo con unos fragmentos de las memorias del marqués de Bradomín, los

estrechamente relacionados con la aventura amorosa del protagonista —. Por lo tanto, el libro se compone de párrafos sueltos y sincopados, y da una impresión fragmentaria.

Como Azorín, Valle-Inclán también concede un importante papel a la descripción del paisaje. Pero ya no se trata de las secas llanuras manchegas que representan la España de la época — como en la obra de Azorín —, sino de palacios aristocráticos, jardines y fuentes, senderos cubiertos por hojas caídas de los árboles, que evocan bellos recuerdos lejanos, anticipando la muerte inevitable, el fatal desenlace de la obra.

La principal novedad de las novelas de Unamuno y Azorín: el desdoblamiento, también Valle-Inclán la utilizará más tarde, pues intentará convertirse en una creación de su propia imaginación, una figura legendaria sustituyendo al hombre verdadero por un personaje ficticio.

En resumen, **Unamuno y Azorín** intentan renovar el género mediante innovaciones técnicas, olvidando el papel que les correspondía a los principales elementos de la novela — tales como argumento, espacio y personajes —; o desplazando los límites de la novela más allá de las formas tradicionales — mediante el aprovechamiento del prólogo y del epílogo, el juego del desdoblamiento entre creador y creación —. **Valle-Inclán** busca otra salida: reúne en su obra varias técnicas artísticas: hace entrar la música y la pintura en la narrativa.

Intentos de renovación diferentes, pero igualmente válidos — puesto que años más tarde todos aprovecharán las innovaciones del otro —, testifican que los escritores de la Generación del 98 viven un momento crítico en el que juzgan inevitable reformar, dar nueva vitalidad y fuerza al género novelístico, percatándose de que no lo podrán hacer si no rompen los límites anteriormente establecidos y respetados, lo que lleva directamente a la desintegración de los géneros literarios.

EUROPEISMO Y MODERNIDAD

(Ortega y la generación del 98)

István SZILÁGYI

Generación – con signos de interrogación

En la vida de todas las naciones ocurren acontecimientos decisivos, cambios de la fortuna, momentos cruciales de su historia. En caso afortunado, a la larga, incluso el desarrollo de circunstancias desventuradas puede dar como resultado una partida de suma positiva, puede poner en marcha procesos positivos si entra en escena un grupo de científicos, escritores, poetas, artistas, filósofos y de políticos que son capaces de teoretizar, examinar los problemas en teoría, encontrar respuesta o respuestas para ellos, y – por lo menos en círculos de intelectuales – son capaces de poner en marcha un proceso de gran envergadura de meditar juntos.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el caso de España, el poder medio que se encontraba en plena situación de crisis económica, política, social e ideológica, a la generación del 98, la cual definió las perspectivas y la efervescencia intelectual de “la edad de plata” se puede considerar que era un grupo así, formado por hombres de tal extraordinaria intelectualidad, que eran sensibles a los problemas sociales y tenían un horizonte europeo.

La generación cuyo emblema está formado por los nombres de Angel Ganivet, Ramiro de Maeztu, Azorín, Pío Baroja, Antonio Machado, Ramón María del Valle-Inclán y Miguel de Unamuno aspiraba a reinterpretar el idearium nacional, la identidad nacional y la autodefinition nacional, a la modernización del país, a meditar sobre la relación de España con Europa y a definir las normas y criterios del autónomo desarrollo interno.

En su actuación y sensibilidad a los problemas influyó en medida decisiva el movimiento político – ideológico del **regeneracionismo**, puesto en marcha con el fin de la regeneración de España, el movimiento de Joaquín Costa (1846–1911) y de sus seguidores, al que se puede considerar casi como su contemporáneo.

Esta tendencia analizó el estado del país a base de la ciencia positivista y declaró una diagnosis de importancia histórica: **España estaba enferma**, y propuso la terapéutica de la **regeneración**.

En el movimiento desempeñaron un papel destacado los geógrafos. Por lo tanto, no es sorprendente que en la concepción de la nación, en el sistema de pensamientos del movimiento, en la regeneración moral e intelectual de la patria – tanto como en el caso de Unamuno – la naturaleza y el paisaje español reciben un papel clave.

“Naturaleza y paisaje son, para el regeneracionismo, bastante más que una manifestación material de las cosas, – subraya Gaspar Gómez de la Serna – son la más aleccionadora expresión del orden superior que debe orientar el nuevo código de valores intelectuales y morales que la educación persigue. Asumiendo la línea de pensamiento pedagógico que se remonta a Rousseau, Pestalozzi y Froebel, el regeneracionismo considera que la educación del hombre, su regeneración intelectual y moral, debe basarse en una recta comprensión de la naturaleza y del paisaje. El paisaje no sólo es un organismo físico, sino histórico y moral”¹

Joaquín Costa, el líder del regeneracionismo, el que enlaza la regeneración con la europeización, considera que el mayor problema de la España finisecular es tanto el dominio de la **oligarquía y del caciquismo** que se entrelaza con los **gobernadores civiles** y el cual corrompe todo el país, paraliza a los partidos y la vida parlamentaria, falsificando los resultados de las elecciones y la estructura **anacrónica de latifundios**. Para que España se regenere y llegue a ser un estado moderno europeo, hay que abolir este sistema. **La regeneración y la europeización significan principalmente reformas internas – y revolución – según Costa**. Esta revolución está por hacer. Hasta que el cacique (y la oligarquía) no esté suprimido, quedará “el gobierno de los peores”. Hasta entonces no podemos hablar de una España democrática, de un sistema político parlamentario, de una nación europea.

Sin embargo los seguidores de Joaquín Costa, los representantes del costismo² no confiaban en las reformas institucionales, sino en la aparición de un hombre genial, que llegará en el momento adecuado y que superará las manifestaciones típicas del carácter nacional español, el ensueño, la fantasía, la pereza y abolirá las formas de gobierno extranjeras. Este dictador “quitanieblas” – caudillo – tiene la tarea de crear un sistema de modernización del tipo de Bismarck – dicho con palabras de hoy.

La generación del 98 también percibió estos problemas. Su concepción de la modernidad, su actitud y punto de vista relacionados con Europa fueron bastante ambiguo. Esta dualidad fue expresada de la mejor manera en las obras de Unamuno la persona más destacada de la generación. Esto dejó huellas en su relación con Ortega, de la cual éste declaró lo siguiente en una exposición suya, dictada en 1914, en Bilbao: “Me refiero a mi posición personal respecto a don Miguel de Unamuno. Los que seguís con alguna atención el desenvolvimiento de la ideología española no ignoráis que soy enemigo extremo del señor Unamuno y que él me devuelve con creces esta hostilidad intelectual. Desde hace años vivimos en una incesante con-

tienda, áspera en ocasiones y no creo que el ex-rector de Salamanca haya escrito contra nadie mayor número de párrafos que contra mí (...) Reñíamos un combate cuerpo a cuerpo, pero en toda lucha cuerpo a cuerpo hay siempre un momento que hace de ella un abrazo. Salvando las distancias del mérito personal yo diría que competíamos el uno contra el otro, pero ambos por unas mismas cosas: por el triunfo del espíritu y por las altas esperanzas españolas..."⁴

Puede parecer un sacrilegio, no obstante nos preguntamos: ¿formó una generación la generación española del 98? Efectivamente, ¿es posible considerar al movimiento de Ganivet, Unamuno y de sus conmitilones como una agrupación de personas que creen en los mismos valores, metas, concepción de la vida, tienen el mismo programa y expresan las mismas intenciones?

Aunque la respuesta parece ser muy trivial, no podemos permitirnos una contestata de una simple inclinación de la cabeza.

Ortega hace la siguiente constatación escribiendo sobre Ganivet: "Ganivet nació en 1865, Unamuno, en 1864, Mauricio Barres, en 1862, Jorge Bernard Shaw, en 1856. Estas cuatro figuras pertenecen a una misma generación. No entiendo por "generación histórica" simplemente una serie de hombres que nacen entre dos fechas. Las fechas, sin más, son pura matemática y no dicen nada sobre cosas reales. De ellas nos informan los componentes, la configuración de la existencia humana que se manifiesta en una edad concreta y dada."⁵

"Sistema de vigencias en que la forma ambiente de la vida humana consiste, dura un período que casi siempre coincide con los quince años. Una generación es una zona de quince años durante la cual una cierta forma de vida fue vigente. La generación sería, pues, la unidad concreta de la autentica cronología histórica, o dicho en otra forma, que la historia camina y procede por generaciones. Ahora se comprende en qué consiste la afinidad verdadera entre los hombres de una generación."⁶

¿Existió esta afinidad mencionada por Ortega en el caso de la generación del 98? ¿Podemos encontrar puntos comunes de contrato entre ellos?

Según la opinión de José Luis Abellán generalmente, se suele mencionarles como una agrupación literaria. Sin embargo, varios factores: el problema de la decadencia nacional, la preocupación por España, la búsqueda de las causas de los problemas, la busca de las posibles soluciones, la interpretación del pasado, la concepción y el sentimiento de la misión histórica, la creación de mitos comunes demuestran que han salido de los marcos de la carrera de un escritor. Constituyeron una generación, a pesar de que no tuvieran una línea intelectual coherente. Desde el punto de vista socio-político, el **regeneracionismo**, desde el aspecto literario el **modernismo**, representado por Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, influyó mucho en ellos.

José Luis Abellán, escribiendo sobre el movimiento de la regeneración nacional, conforme con Manuel Tuñón de Lara, cita su análisis sutil que se refiere a la diferencia entre la crisis ideológica de los círculos dominantes que salió a luz en 1898,

y la generación del 98. "Hay un hecho – la crisis ideológica que culmina o estrella en 1898, y otro, muy distinto: el grupo generacional de escritores que se denomina con la etiqueta de aquella fecha. El 98 como crisis es la ruptura de la hegemonía ideológica del bloque oligárquico y no la cota cronológica de una generación literaria todavía mal definida cuyos componentes, en su mayoría, eran todavía muy jóvenes"⁷

En 1997 se publicó una compilación que lleva por título: "Antología de la Generación del 98", los autores-redactores Agustín Muñoz y Alonso López también se dedican al problema de la definición y demarcación de las generaciones. Ellos enlazan el concepto de *generación literaria*⁸ utilizado por el poeta Pedro Salinas, con la tendencia modernista, con la generación del 98, siguiendo a Salinas, y constatan:

"El modernismo busca la renovación poética, y el tono lo da la búsqueda de la belleza, los del 98, por el contrario, buscan "verdades", "la verdad de España"⁹

¿Qué es lo que nos quedó el 1997 de la generación del 98? – pone la pregunta la Antología" ... un enfrentamiento crítico entre aquellos que niegan la existencia misma de una pretendida "generación del 98", diferenciada del amplio movimiento modernista, y los que mantienen su existencia y la definen como un grupo de escritores innovadores y, al mismo tiempo, preocupados por la regeneración de su país. "¹⁰

Las líneas escritas por Ortega en 1940 significan una importante aportación a la discusión incesante hasta hoy día, en las que constata lo siguiente sobre la generación de Gánivet y Unamuno: "Otra nota peculiar a esta generación ha de encontrarse en el hecho de que fueron sus hombres los primeros literatos que sin dejar de serlo penetran en el mundo de las ideas. Son, a la vez, literatos y "pensadores". Hacen literatura con las ideas, como otros después habían de hacer inversamente filosofía con la literatura (...)

Por vez primera el literato entró seriamente en contacto con unas u otras regiones de la ciencia – psicología, sociología, filosofía, filología (...) Gánivet y sobre todo Unamuno habían estudiado mucho: ambos eran filólogos, especialmente helenistas, y ambos hicieron una primera incursión muy respetable en la filosofía (...) son literatos, y las ideas les son puro material. Este primer contacto del hombre de letras con lo teórico les hace comportarse como niños geniales: juegan con las ideas"¹¹ Gánivet y Unamuno fueron los primeros – escribe Ortega – que representaban la ampliación gigante del horizonte ibérico y dieron la vuelta a la tendencia intelectual unilateral que caracterizaba la relación francés-español desde 1750. Esta relación se convirtió en una relación de influencia intelectual en partes iguales. Gánivet y Unamuno influyeron sobre las naciones del Norte y del Centro de Europa – como por ejemplo en Inglaterra, Dinamarca, Escandinavia, Finlandia y Alemania – sigue Ortega. Llegaron a ser competidores del espíritu francés. Estos dos hombres y su generación "(...) cumplieron, haciendo universal el horizonte de la cultura española. Desde entonces el escritor y el profesor en España asisten a la vida intelectual del mundo entero. Esta universalización del horizonte, (...) dilatación de horizonte produce en Gánivet como en Unamuno un precipitado de fiero españolismo."¹²

Generaciones cara a cara

Ortega en 1940, en el prólogo escrito para la publicación de la obra de Ganivet, titulada *Cartas finlandesas* y *Hombres del Norte* dibuja un cuadro bastante parcial y unilateral sobre el gran hijo de Granada y sobre Unamuno.

Sin embargo, antes de que comencemos a analizar estas cuestiones, volvamos un poco al problema de la definición de la generación, el cual tampoco es menospreciable desde el punto de vista del contenido del encuentro de las generaciones. Mencionamos arriba que Ortega definió la pertenencia a una generación en un intervalo de quince años. El tomo compuesto sobre la generación del 98 en la serie que publica en orden temático las obras de Ortega, incluye el prólogo escrito de la obra mencionada de Ángel Ganivet. El prólogo lleva por título, entre paréntesis "La generación de 1857" Esto es digno de atención, ya que bien sabemos que según la opinión pública, el acuerdo y la inclusión de los literatos, Ángel Ganivet pertenece a la generación del 98. El escritor – filósofo falleció en 1898, su obra maestra el *Idearium español* se publicó en 1897, y antes de esta fecha había mantenido correspondencia con Miguel de Unamuno sobre el futuro de España.¹³

Otro momento del encuentro y cruce de las generaciones que puede ser destacado es el hecho de que las obras básicas del regeneracionismo que proporcionaba munición para la generación del 98, nacieron después del año 1898¹⁴, y anteriormente, en 1895 se publicó el tomo de Unamuno que llevaba por título: *En tomo al casticismo*.

La expresión misma "generación del 98" – por influjo de Ortega fue utilizada por Azorín por primera vez en 1913. A principios de los años 1900 y en la primera década del siglo XX se publicaron los trabajos fundamentales de las figuras que pertenecieron a la generación del 98: Azorín¹⁵, Pío Baroja¹⁶, Machado¹⁷ y Unamuno¹⁸. Al estallar la primera guerra mundial entra en escena José Ortega y Gasset, líder de la generación del 14, con la publicación del ensayo titulado "Meditaciones del Quijote" y con el anuncio de la "Vieja y nueva política"

Desde este momento el trayecto de la generación del 98 y el de la generación del 14 corren paralelamente. Durante la segunda mitad de los años 30, la generación del 98 pierde a sus teóricos con los fallecimientos de Ramiro de Maeztu (1936), de Miguel de Unamuno (1936) y de Antonio Machado (1939). Los escritores Azorín (1967) y Pío Baroja (1956) sobreviven a Ortega.

Junto al concepto que caracteriza la generación con límites cronológicos, existe la definición de Ortega que se relaciona con la sensibilidad vital y con la misión histórica. La interpretación de los conflictos entre generaciones que tomaban la forma de contienda de las élites constituyó el centro de su sistema intelectual ya en la fase temprana de su actividad teórica (*Vieja y nueva política*, *La pedagogía social como programa político*, *La herencia viva de Costa*, *Nada moderno y muy siglo XX*.) sus análisis

relacionados con este tema ejercieron un papel cada vez más grande en el período de madurez de su actividad creadora (*España invertebrada, El tema de nuestro tiempo, La rebelión de las masas, etc.*)

Según su modo de ver, la modernización política, cultural, científica, artística y moral y las tareas de la europeización de España esperan a una generación nueva. Ortega opina que la relación de las generaciones y su sucesión en sentido histórico no se caracteriza con la continuidad sino con la oposición y la polémica fuerte. La generación joven que entra en escena con la promesa y la misión de la realización de una política nueva, la cual traiza y se encarga de un nuevo programa de vida, siempre exigirá posiciones en la sociedad de las masas cada vez más numerosas.

No obstante, esta generación es consciente de que "Ser español es ciertamente un doloroso destino, con lo cual no está dicho que sea un destino funesto: placer y dolor son las dos dimensiones de la vida, y el uno nace del otro en recíproca generación (...) algunos espanoles de hoy, al escuchar la palabra "España", no recuerdan Calderón ni Lepanto, no piensan en la victoria de la Cruz, no suscitan la imagen de un cielo azul y bajo él un esplendor, sino que meramente sienten, y esto que sienten es dolor. Yo no sé si estos españoles son muchos o pocos; sé que son algunos, y que me parecerían los mejores si no me encontrara yo entre ellos(...) yo no sé otro medio de salvar a España que librarme de ella; es decir, que España sea otra cosa de lo que fue y de lo que es: que no me duela"¹⁹ (subrayado por mí: I. Sz.)

Y después sigue así: "España es un dolor enorme, profundo, difuso: España no existe como nación. Construyamos España, (...) la futura España magnífica en virtudes, la alegría española"²⁰

Esta es la tarea de nuestra edad, de nuestra generación – proclama Ortega. Mas él también sabe perfectamente que los nuevos pensamientos nacen siempre en luchas y combates. Siendo filósofo, según su parecer, los cambios políticos y económicos de la historia dependen, antes que nada, del carácter profundo de estos cambios – de los cambios de las relaciones hegemónicas, podríamos añadir mencionando a Gramsci.²¹ Sin embargo, Ortega considera que la ideología tan sólo es la consecuencia del sentimiento radical que se dirige hacia la vida, de la sensibilidad vital. El analista que se ocupa de especificar una edad dada por eso primero debe definir el contenido de esa sensibilidad vital, si quiere comprender la esencia de la edad. La sensibilidad vital, en el caso del individuo no tiene ningún valor histórico. "Las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en historia se presentan bajo la forma de generación – escribe en su obra titulada *El tema de nuestro tiempo* – Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de historia(...)"²²

Según el concepto de historia, y la interpretación de historia idealísticas de Ortega cada generación se caracteriza por un nivel de vitalidad y una misión. Pero hay otras generaciones – las cuales caracterizan la década de los 20 de España –, que pueden cumplir su tarea histórica. Y esto no sólo depende de la oposición de las élites que están interesadas en mantener la política anterior, sino de la rebelión de las masas también, de su comportamiento en cuanto a la élite nueva. “Hay un hecho que, para bien o para mal, es el más importante en la vida pública europea de la hora presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social (...) – escribe Ortega en 1929. – (...) Europa sufre ahora la más grave crisis que a pueblos, naciones, culturas, cabe padecer (...) Se llama la rebelión de las masas”²³

En la filosofía política de Ortega cobra un papel importante la revalorización generacional del programa de Costa sobre la regeneración nacional. Joaquín Costa escribió sobre la regeneración de España, mientras que Ortega escribió sobre su europeización y modernización. “Europa no es una negación solamente – podemos leer el ensayo del líder espiritual de la escuela de Madrid – Europa como metódica agresión, como fermento renovador que suscite la única España posible. La europeización es el método para hacer esa España, para purificarla de todo exotismo, de toda imitación. Europa ha de salvarnos del extranjero”²⁴

Ortega, en la necrología escrita sobre Joaquín Costa en el número del 20 de febrero de 1911 de “El Imparcial”, reconoce que la obra de Costa, titulada *la reconstitución y europeización de España* influyó en su modo de pensar durante más de una década. Del libro mencionado aprendió la generación del 14 el estilo político, la sensibilidad histórica, aunque desde el punto de vista del tratamiento del problema nacional, su opinión discrepó en varios puntos de la de Joaquín Costa. Mientras que está de acuerdo con lo siguiente:

“La palabra **regeneración** no vino sola a la conciencia española: apenas se comienza a hablar de regeneración se empieza a hablar de **europeización**. Uniendo fuertemente ambas palabras, don Joaquín Costa labró para siempre el escudo de aquellas esperanzas peninsulares. (...) Regeneración es inseparable de europeización; por eso, apenas se sintió la emoción reconstitutiva – la angustia, la vergüenza y el anhelo – se pensó la idea europeizadora. Regeneración es el deseo; europeización es el medio de satisfacerlo. Verdaderamente se vio claro desde un principio que España era el problema y Europa la solución”²⁵

Para Ortega y para la generación del 14, como consecuencia de su concepto de la historia, su programa vital definitivo llegó a ser la modernización que intentaba realizar el ajustamiento a Europa y no la interpretación interna de la generación. El centro de esta determinación fue la cultura, la relación y el contacto soberano con la cultura europea. Ortega no tiene la menor duda de que para la España modernizada que posee una cultura propia y características mediterráneas bien definidas²⁶ la europeización significa la solución en sentido histórico. Además, Hispania representando sus valores propios puede aportar algo a la regeneración y

reconstitución del continente. Nuestra idea es afirmada también por las palabras de Ortega, el cual comentando el libro de Meier – Graeffe escrito por sus viajes en España subraya: “Cuando postulamos la europeización de España, no queremos otra cosa que la obtención de una nueva forma de cultura distinta de la francesa, la alemana (...) Queremos la interpretación española del mundo. Mas, para esto, nos hace falta la substancia, nos hace falta la materia que hemos de adobar, nos hace falta la cultura.

No solicitemos más que esto: clávese sobre España el punto de vista europeo. Europa, cansada en Francia, agotada en Alemania, débil en Inglaterra, tendrá una nueva juventud bajo el sol poderoso de nuestra tierra.

España es una posibilidad europea.

Solo mirada desde Europa, es posible España. ”²⁷

Pero existe este punto de vista cultural? Existe verdaderamente la cultura europea y su expresión, la conciencia cultural europea? Y si respondemos afirmativamente estas preguntas, entonces ¿en qué consiste su esencia? Ortega, después de haber vivido cuarenta y tres años, en 1953, responde con un sí categórico a estos planteamientos. “Hay hoy una conciencia cultural europea? (...) la respuesta no ofrece duda: esa conciencia cultural europea existe y no puede menos que existir(...) Más conviene que no se confunda el problema de la unidad de Europa con el de la conciencia de cultura europea. Ambos tienen sólo una dimensión común. Por eso convenía hacer constar que ha existido siempre una conciencia cultural europea y, sin embargo, no ha existido nunca una unidad europea en el sentido que hoy tiene esa expresión. En ella la unidad se refiere a formas estatales. Europa como cultura no es lo mismo que Europa como Estado.”²⁸

La cultura y la conciencia es el producto común (espiritual) de la convivencia de los pueblos del continente, mas no es un producto de poder público que toma una forma estatal (...). “Pero, repito, importa mucho que no confundamos la cuestión de la unidad europea con la pregunta por el estado actual de una conciencia cultural europea.

La unidad de Europa, en el sentido que hoy se da a la expresión, es una cuestión política y de formas jurídicas, de acuerdos precisos”²⁹ Al contrario: “La cultura europea es creación perpetua. No es una posada, sino un camino que obliga siempre a marchar. Ahora bien, Cervantes, que había vivido mucho, nos dice, ya viejo, que el camino es mejor que la posada”³⁰

Ortega lucha por la modernización y por la europeización de Europa.

Unamuno habla de la españolización de Europa, sobre la africanización de España y a través de ella la del continente. “¿Moros? ¿y por qué no? Los bárbaros del Norte remozaron el desmayado Imperio romano.³¹ – podemos leer, pero Unamuno no está en contra de Europa. Él también – como Ortega – busca la esencia del

carácter y de la particularidad hispanos. Junto a Ortega él investiga también los puntos de enlace de Europa con una España que conserva los valores de su identidad. Unamuno cree encontrar esto en la tradición perpetua de la **intrahistoria** del pueblo. Frente a la invasión europea huye al baluarte de las tradiciones nacionales míticas. “Porque al hablar de un momento presente **histórico** se dice que hay otro que no lo es, y así es en verdad. Pero si hay un presente **histórico**, es por haber una tradición del presente, porque la tradición es la sustancia de la historia (...)”

Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del “presente momento histórico”, no es sino la superficie del mar. (...) Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna (...) Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna(...) En este mundo de los silenciosos, en este fondo del mar, debajo de la historia, es donde vive la verdadera tradición, la eterna(...) Así como la tradición es la sustancia de la historia la eternidad los es del tiempo.”³²

Unamuno es un espíritu inquieto. Toda su vida, actividad, trabajo y producto espiritual es agonía, desafío, provocación. En nombre de la generación del 98 escribe también de manera provocativa y contradictoria en la cuestión de la europeización y de la modernización.

Unamuno es un pensador antimoderno – escribe Dezső Csejtei, en su estudio titulado *Don Quijote, a búsképű antimodern lovag* (Don Quijote, el caballero antimoderno de cara triste) Es bien comprensible que suscitó el enfado de Ortega, considerado como filósofo (post)moderno.

No obstante, que no se nos olvide una cosa: tanto Descartes, como San Juan de la Cruz forman parte de la tradición, cultura, y civilización europeas.

Notas

¹ José Luis Abellán: *Historia del pensamiento español*. Editorial Espasa Calpe S. A. Madrid, 1996. p. 470–471

² Lucas Mallada (1841–1921), Ricardo Macías Picavea (1847–1899), Luis Morete (1862–1913), Julio Senador (1872–1962).

³ Miró más detalladamente en: Eugenio Tironi: *Autoritarismo, modernización y marginalidad*. Ediciones SUR, Santiago de Chile, 1990 y *The Legacy of Dictatorship: political, economic and social change in Pinochet' Chile*. University of Liverpool, 1993.

⁴ José Ortega y Gasset: "En defensa de Unamuno". In: *Ensayos sobre la generación*, del 98 Alianza Editorial, Madrid, 1989. p. 49-50.

⁵ José Ortega y Gasset: *La generación de 1857*. p. 63.

⁶ O. c. p. 64

⁷ José Luis Abellán: o. c. p. 472

⁸ Los criterios más importantes de la pertenencia a una generación literaria según Pedro Salinas:

- Nacimiento en fechas bastante cercanas en el tiempo.
- Instrucción homogénea
- Relaciones personales
- Experiencias generacionales relacionadas con la derrota de España
- Nietzsche como estrella que guía
- Lengua generacional en sentido más amplio
- Rechazo de la generación anterior

⁹ *Antología de la generación del 98*. Santillana S. A. Madrid, 1998. p. 154.

¹⁰ O. c. p. 156

¹¹ José Ortega y Gasset. O. c. p. 68-69.

¹² O. c. p. 69.

¹³ Miró en: Ángel Ganivet: *Idearium español con El porvenir de España*. Espasa Calpe. Colección Austral, Madrid, 1990.

¹⁴ Lucas Mallada: *Los males de la patria y la futura revolución española* (1890), Lucas Mallada: *El problema nacional* (1899), Macías Picavea: *Hacia otra España* (1899), Joaquín Costa: *Colectivismo agrario* (1898), Joaquín Costa: *Reconstitución y europeización de España* (1900), Joaquín Costa: *Oligarquismo y caciquismo* (1901).

¹⁵ Azorín: *La voluntad* (1902) Azorín: *Antonio Azorín* (1903) Azorín: *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) Azorín: *Castilla* (1912)

¹⁶ Pío Baroja: *Camino de perfección* (1902) Pío Baroja: *La busca* (1904) Pío Baroja: *César o nada* (1910) Pío Baroja: *El árbol de la ciencia* (1911)

¹⁷ Antonio Machado: *Soledades* (1903) Antonio Machado: *Campos de Castilla* (1912)

¹⁸ Miguel de Unamuno: *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) Miguel de Unamuno: *Por tierras de Portugal y España* (1911) Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) Miguel de Unamuno: *Niebla* (1914)

¹⁹ José Ortega y Gasset: "La herencia viva de Costa". In: *Ensayos sobre la generación del 98*. Alianza Editorial, Madrid, 1989. p. 17.

²⁰ O. c. p. 19.

²¹ Miró la comparación de Gramsci con Ortega en: Clara Calvo: *Una relación entre diferentes*. Ortega y Gramsci. In: *Política y sociedad en José Ortega y Gasset*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1997. p. 211-231.

²² José Ortega y Gasset: *El tema de nuestro tiempo*. Editorial Espasa Calpe. Colección Austral, Madrid, 1993. p. 57.

²³ José Ortega y Gasset: *A tömegék lázadása*. Pont Könyvkereskedés, Budapest, 1995. p. 5

²⁴ José Luis Abellán: o. c. p. 557.

²⁵ La herencia viva de Costa: o. c. p. 19.

²⁶ Miró en: Csejtei Dezső: *Ortega y Gasset és a mediterrán világ* Pro Philosophia Füzetek 1997. 1–2. sz. 129–149. o.

²⁷ José Ortega y Gasset: *España como posibilidad. Obras Completas I: Revista de Occidente*, Madrid 1983. 138. o.

²⁸ José Ortega y Gasset: "Hay hoy una conciencia cultural europea?" In: *Europa y la idea de nación*. Alianza Editorial, Madrid, 1985. p. 22–23.

²⁹ O. c. p. 25.

³⁰ O. c. p. 28.

³¹ José Luis Abellán: o. c. p. 528

³² Miguel de Unamuno: *En torno al casticismo*, Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1991. p. 49–51.

³³ Miró en: Miguel de Unamuno: *Don Quijote és Sancho Panza élete*. Europa Könyvkiadó, Budapest, 1998. p. 373–404.

RECORDS OF THE TRAGICAL AWARENESS OF LIFE

Imre GARACZI

The long 19th. century is the century of the "feelings of life". This feeling seems to appear in a harmonized way in the different dimensions of European culture: this century does not seem to come to an end. That is why, perhaps, this great awaiting of "the turn of the century" towards the approaching new millennium is so characteristic.

The 19th century expected excessive promises from its progeny, and because of that expectation "the turn of the century" dressed itself up with a psychologically frustrated dimension: fulfillment and realization became very much doubtful, and the fate of metaphysics became also uncertain. Positivism and the technologically-oriented science had promised a new apotheosis, but the references of the existential world, instead, assumed an escathological mood. The sense of universality of the rational morale breaks up, disintegrates, and gets trampled into the dust; the mosaic fragments of the value mass get spattered around. Europe, like a powerful geomorphological corpse, is seriously sick. This sense of ailment draws attention to MAN. Is man more than we have previously believed? He is puzzled by realizing the significance of irrationalism: man can get closer to nature through it, rather than through his conscious ego. Nietzsche and Dostoevsky unveil the reality of man's 'subterranean inclination to wrongdoing', the type 'who consciously goes mad to get rid of his sobriety in order to have the last word.'

The circumgyration of empiricism is replaced by an – overstepping the reason – intuitive way of life, which, in a Freudian manner, sets up new intellectual horizons. To see whether the self-conscious reflects reality: 'Aren't we at the threshold of a new age, which we should, primarily, call a negative age 'beyond morale?' – says Nietzsche. M. de Unamuno's thoughts – being confronted with the Spanish reality – raise the issue of the retreating traditional moral value-judgment system, the retreat from man and the increasing objectivization of man's visionary attitude. Behind

Unamuno's Christian-typology and quixotry we can discover the nietzscheian intention-morale criticism dressed up in the Panzaian grotesque.

The taboo-systems of the exhausted and hypocritical society become 'pseudo-values; ethics gets placed on the descending slopes of decay. Don Quixote and his servant wander like parodistic reflections. The need requires a Faustian milieu. 'Give my soul back! Look, this is Dr. Faustus's cry when kissing Helen he departs into eternal damnation.' – thus cried out Unanumo! Can the cause of some deed, if it cannot be found in the intention but it lies hidden in the liberated force of some self-conscious, be free from determinism? What kind of judgment can we exercise over it?

The mixed mass of questions of responsibility and irresponsibility emerges. Can we extend our irresponsibility over our actions – or even over just a portion of them –, which we permit for the wretched, the sick and the insane. This quixotry that took responsibility triggers a series of events that are irresponsible and alien to the epoch.

In the 19th century the traditional values were dissected primarily by three canonized prophets – Marx, Nietzsche and Freud –, and they drew an anatomically precise sketch of the Apocalypse: Marxism, which wants to transform power into the absolute good; the madness of the saints submerged in the Nietzscheian desire-complex; and the suppression of the Oedipusian desire lying hidden behind the pristine, immaculate look. All three are responsible for letting the genie out of the bottle. And these genii participating in St. Vitus' dance sweep through the Old Continent. The value domains of the long 19th. century, which were made examples to be followed by Hobbes, Hume, Kant and the Parisian parlors of the ancien regime, degraded into sagging, dust-covered marionette puppets. This unpleasant and tragicomical awareness of life became something to be ashamed of, to be hidden and to be negated. Negation can very easily coax the devil, the Anti-Christ and the alter-egos – spontaneously erupting out of the sub-conscious – to come out. The prospects of science and objectivization allow to take a glimpse at the door that offers escape into a seductive vision of future. The challenged value ideals are projected with new corpses of values, which may replace the breathless Christianity and the creeds of a depressed rationalism. The former glory, the bygone golden age, the glamour of the colonies, Castilian Isabelle, Charles V, the reconquist, the Spanish Low Countries are all just jugglers in the theater of memory. The present of the turn of the century evokes the destruction of Babylon and Nineveh. The living-world of a civilization is as fragile as life itself. Emotion, thought and common-sense all become paradoxical.

Both the spiritual-psychological Persepolis and the materialistic Susa get destroyed. The backbone of Europe is cracking into decay. Nor can the Hispanic Peninsula recognize itself or its past, self-conscious glory.. From the depth of the orphic well it regurgitates the forgotten prayers, the picaresque of the Don and Sancho, which is worth while to be re-written. The all-creative Unamuno – the most exciting and the most complex figure of the '98 generation – looking around embraces the alpha-point of the modern age; he gets engaged in a dialogue with

Cervantes. He does not fight to reach the summit; he easily springs towards it. He makes Cervantes an actor, a partner in their dialogue, as Plato did it with Socrates. This voice reverberates from the exchange of ideas between Don Quixote and Vivaldo: "Well, my dear Don Quixote, step closer and whisper quietly into my ear the truth of your heart; and later, when glory had taken you under her wings, deep, down in your soul, didn't you long for the unconfessed love of your mature manhood? Wouldn't you have given up everything, all glory, for just one, single sweet look from Aldonza Lorenzo?"¹

Unamuno's poetic soul emanates the hidden anguish, the ambition to play a godly role, to play this role as the most authentic record of the age. Here, the role is permanent, it was already written a long time ago; it is only the characters that change. Alas! It is not even important if we run out of the actors. The role continues to live on; that is why it is full of life. "Tell me, my dear Don Quixote, since we are alone, tell me: isn't it possible that the unwavering audacity you show in your heroic deeds is nothing else but that amorous desire coming forcefully to light, which you did not dare to confess to Aldonza Lorenzo? Isn't it possible that you are brave only in the eyes of others exactly because you were such a coward in the presence of your aim of desires? That is why the desire of survival has flared in you up instigated by your innermost core, so that your seed should beget a descendant here on earth; the meaning of your life, similarly to the lives of other men in life, is to transform life into an eternal one. And since you could not conquer your own self sacrificing your life for being lost in love, you have longed for keeping your life in the eternal memory of nations. Well, I would have you know noble knight that the desire for immortality is nothing but the flower of desire after progenies."

Unamuno descends into the modern world's inferno; holding Don's and Sancho's hands, he roams over and between the different qualities of intellectual bundles. Out of the bursts of flame of this Hispanic Valpurgis-like night, in a morbid and self-castigating manner, emerges the mirror image of the European tradition. The picture is not coherent, it rather looks like a broken mirror; the small fragments individually reflect the past's big picture: the ideas, the dogmas and the philosophical systems. The eccentric paradoxes of quixotry provide refuge and solace. This is the inventory room of memories, a foul-smelling wax works; and the sun brilliantly shines into the man's eyes who takes a deep breath and sighs heavily when he leaves this place behind him. Living through the experience of a spiritual crisis is always deceptive, since pretense takes its form naturally; and because of that it is difficult to define the range and level of crisis. The visionary man, who perceives the trinity of past, present, and future as the progenies of an absolute present, cannot know which ideas, thoughts – believed to be fixed –, are in the debit entries of the future. The hope remains, however, this is nothing else but the distrust of the existing against the far-sightedness of the spirit.

Unamuno continues to exhibit the Cervantesian tradition, but it represents nothing more than the dawn of idols wrapped in the ambiance of a merry feast. A plethora of superannuated prejudices converse here, which were equally important in the past, like superstition or ritual were. The West is chanting about its end – it has been doing it for over a century –, and, perhaps, that is why it is going to survive for another one hundred years. Spain is a part of the West, it was – one time – an extremely important protagonist of it. Now, the '98 generation would like to morally substantiate the decay and the decline. This is the intonation pattern of the break-away semi-periphery. It looks the same like the Russians on the other side, Solovjov, Bergayev Kropotkin, Sestov; almost the whole silver-age generation resounds for the intellect; from the East the WEST shines through like an idea. At last, after World War I, the semi-peripheries meet in Paris, London and Berlin to conclude in amazement that this crying-rejoicing Unamunoistic awareness of life may become an important prerequisite of a way of life. "Because Helen robs our soul with her kisses. And what we long for and need is the soul, a soul rich in content."

At the end of the century, and this is especially perceptible from the 1920's on, the Cartesian-metaphysical world concept of the WEST begins to disintegrate. This is the process what the members of the Spanish '98 cultural delegation discern, and they attempt to redefine and to reinterpret the maltreated authority of modernity.

Unamuno's attempt is manifested in his uniquely interesting work, 'The Life of Don Quixote and Sancho Panza.' The source is Cervantes's story about the Knight of the Rueful Countenance, which, Unamuno, by attaching his own comments and notes to it, rewrites and reinterprets. By this method the author creates such a peculiar framework, in which both the wave-crests and wave-troughs of modernity can be interpreted. Let's not forget Cervantes is the product of the dawning modern age, and, parallel with him, the rational world concept of Galileo, G. Bruno, Descartes and Newton becomes meaningful. This dichotomy represents an anti-tonic approach; as if Unamuno attempted to make us perceive that rationality and irrationality function as modernity's "dualist veracity" with the stipulation that they are naturally pre-conditioned and that they often cross each other's paths. This process is the '98 generation's method, the dramaturgical formulation of the "philosophy of life" in its broad sense. Unamuno uses two supporting pillars: on the one hand, he searches for the milieu of the enlightened reason dethroned by Schopenhauer and Nietzsche, on the other hand, he adds relish to all that using the decorative elements of the late Romanticism. The sight of the submerged existence hurts his eyes; quixotry did appear exactly in this manner in Cervantes's time. Unamuno gives preference to intuition, the direct way of looking at things and to empathy. At the same time, he holds up a subjective mirror towards the apotheosis of the objective reality, which is so characteristic of the philosophies, and that is independent of the mentality.

He seeks for the contemplative man, who, primarily, is not an adherent of practical actions, because this individual considers the execution of his acts as automatic and instinctive. This could also be interpreted as a sort of morale criticism, as nothing else happens here but the events of the living world converse with the socially accepted conditionings. The possibility of an utopian sketch being drawn up of the open morale takes the stage now, which is not comprised of pre-conditioned noddings or automatically used models, but it represents a personal, creative quality. Here instinct and reason participate in a modern "dans macabre", and the Kantian model of employing reason and mind often mingles with them.

Unamuno seems to be following Bergson's mode of "élan vital" and thus he is able to relive the stories of Cervantes, but he relives them as the "story-telling functions" of the XXth. century reason.² Divergent historical dimensions are intertwined in Unamuno's logic, and he tries to find an explanation as to why the frustrated world order at the end of the century very often suggests the legality of unorganic solutions to replace the customary Cartesian conditioning. This is what he makes perceptible in the 50th chapter of his book, where Don Quixote is debating with a prebend about the truth content of the romances.³

"Aren't romances true? Read them and you'll see how much enjoyment they provide!" – refuted Don Quixote jubilantly. "My dear God, how cannot this prebend understand the irresistible force of this argument, when he considers so many things to be true, truer than those things that we can perceive through our own senses..."⁴

Here Unamuno goes to war against historic relativism. The absolute view of historicity – pro forma – fixes the world of values. Against the necessities of the epoch it becomes uncertain. Nietzsche, twenty years earlier in his "Joyful Wisdom", turned against exactly the overweight of the accumulated historic materials.

And the Spanish noble continues: "I know about my self since I have become a knight-errant; I have also become brave, polite, generous, erudite, noble-minded, bald, gentle, patient, energetic..."⁵ Unamuno uses the text of Cervantes to reflect on his own age, where the text obtains a peculiar meaning: the irrational attitude, the manner of solutions beyond the paradigm amplify the rational modes of existence. Meanwhile, history is in motion, the living world keeps on functioning on different horizons. This is the understanding of life and history. As he considers reality's processes as life itself; this understanding can only be interpreted as a motion lasting from life to life, and our fortitude plays a crucial role in it. This is an existentialist philosophy; it attempts to place the human modes of existence into the centre. This is not the same with the philosophy of life, because it doesn't measure man through the model of matter. Man cannot be conceptualized through material categories.

Intense dynamism characterizes Unamuno's quixotry, it doesn't consider existence to be permanent; it connects existence to temporality. Man never appears as a separated entity, since he is always connected to his existing surroundings. The definition and effect of experience remain to be pivotal for him.⁶

This experience is always excessive and is mostly needed to raise the big issues. This is how Unamuno tries – in the first decade of the XXth. century before the great cataclysms – to warn the educated Europe that metaphysics is dead, but its memory, its past and its traditions continue to be used and they continue to live on in the erudite man who considers these Western values to be his own. The pivotal intellectual turning point of the XXth. century is set in motion: reality and the parody of reality are hopelessly mixed together.

Bibliography

¹ Miguel de Unamuno: *The Life of Don Quixote and Sancho Panza*, 1998, Europa Publishing House

² Henry Bergson's (1859 – 1941), a French philosopher, central category that means, first of all vitality, becoming of something, and "existing."

³ The creation of fantasies, fairy tales that connect man with life and the separate individuals.

⁴ Unamuno. *Ibid.* p. 174.

⁵ Unamuno. *Ibid.* p. 174.

⁶ Existentialists often gain their experiences through concrete experiences and are very often inspired by them. At Jaspers this experience refers to "border situations," Sartre used "disgust", see his novel titled "The Disgust", whereas the same appears in Gabriel Marcel as religious "life feelings."

THE PHILOSOPHY OF AGONY

An Accidental Meeting between Unamuno and Ulyanov in the Mausoleum

Zoltán KALMÁR

Out of the fear of worms and bacteria the human intellect has mobilized the most divergent genres to exonerate the imperviousness of death. Horatio, in his ode to the muse of tragedy, bragged about that "the force of poetic greatness" is independent of the motion between appearance and disappearance, and that the poet's sculpture proves to be more lasting than bronze.¹ Shakespeare, being completely aware of his poetic power, rendered – against any tangible things – his "powerful" speech to the prevailing present by placing it beyond time.² Both would place the individual entities into the shadows of poetry that is timeless in its meaning and exists in the message it conveys, and though these entities will exist and repeat themselves in the far future, they will not prove to be permanent.

While Apollo speaks about two kinds of existence in the "Iliad" clearly separating and outlining a border between the order of the immortal Gods and the earthly humans, now, in this modern age, more and more individuals would like to get a slice of this immortality by negating the same border. This tendency is well illustrated by the multiplication of self-portraits. Unamuno's Austrian contemporary, Egon Schiele, has produced the greatest number of self-portraits in the history of the art of painting; he surprised himself by creating more than a hundred of them.

Agony, seemingly, is an ambivalent notion: it is a fight for life and against life. "Agony – says Unamuno – means fight. Only those can agonize who live through fighting, fighting against life. And against death, too. This is what St. Theresa of Avila's prayer says: 'I die because I do not die.'"³ Agony is nothing but an incessant fight for an after-life survival, a fight penetrating life's every moment without compromise. The philosophy of agony emphasizes the complete turn-around from the deep resignation and from the hopeless submission. Agony is nothing but a true munchausenian adventure: pulling ourselves by the hair out of the morass of mortality.

Unamuno ignores the moment when everything seems to be slipping out from man's hollow of hand. By not recognizing death is the way to take up the fight against death – this is what the Spanish sage proclaims, who, paradoxically, has inherited neither a legendary nor he has enjoyed serious popularity by posterity. This is a heroic attitude against mortality, since the ephemeral, the mortal demands immortality. And even if he has to die he should – as an audacious adversary – wage his war against it in this hopeless combat. The examples of the agonizing God (Christ) and the agonizing man (Don Quixote) encourage us. "Our crucifixes, our Spanish Christs are terribly tragical ones. This is the cult of the agonizing, and not that of the dead Christ."⁴

Unamuno's philosophy, just like N. Fjodorov's, serves immortality. Unamuno, the mortal who wishes to compete with the immortals, wants to back out from life with such a conscious that he stays instead. His program is provocative: negate the void, exist against mortality; transgress time by reminiscing and by defining, be evoked from time to time, be placed among the living individuals. Man has to be shaken up from his self-complacent tranquillity and internal self-neglect: he has to create the world of survival against the world of destruction and join the philosophers departing into immortality. The soul, which is fully aware of its fallibility though being destined to perish, still lays claim to immortality; and he trusts the after-life, and he trusts in saving and keeping alive his own memory. "The visible universe, which is the by-product of self-supporting instinct, is somehow too narrow for me..." – writes Unamuno in his "The Tragical Awareness of Life" – "it is like a cage designed in a small scale: my longing soul incessantly crashes into its bars and I gasp for breath. More is needed, more; and then we need even more: I want to be me, an incessant me, moreover, I want to be the rest of them, I want to penetrate into the totality of the visible and invisible things, I want to expand into the boundless space, I want to lengthen my self into the infinite times. If I am not everything, and if I am not everything for eternity, it means as if I did not exist, thus my totality should be me forever. And if I am me in my totality, then I am all the others, too. Either all or nothing!...I have heard once a story: a poor harvester on his death-bed, when the priest visited him in the hospital to administer the extreme unction and wanted to smear the harvester's hands with the sacred water, did not want to slacken his fist at all in which he squeezed some dirty coins: he did not realize that, soon, neither his hand, nor his own self would remain his own. We all close and stretch in the same manner not only our hands, but our hearts as well, because we wish to grab and hold the world in it."⁵

Modern man can best identify himself with his own body. Unamuno's speech is a speech from the flesh-and-blood man towards the flesh-and-blood man. Unamuno has not paid particular attention to generational community or age-group existence; he scrutinizes the continual existence of the national and family community, observes their successions; meanwhile, he is preoccupied with the fate of the individual: he is

concerned with the immortality that can be filtered through man's organic nature, cultural determination and belief.

Unamuno's way of thinking represents not only the mentality of doubt, as much as it also reflects the philosophy of "the wanting to believe," and, in his "Hellenistic" worship, vainglory is more important than piety. The sage manifests himself vacillating between self-observation and narcissism and what he mostly strives for is to be read in order to exist. The man striving for achieving "personal immortality" and permanent eternity does not only intend to procrastinate the inescapable end, but he wants to settle with the decay itself. Unamuno's objective is unambiguous: losing the man should not mean losing the philosopher. In order to make sure that the philosopher should survive he can accomplish that by staying with us through his works, so that the ungrateful posterity would not forget him after his death, or that his life should not be covered by the dust of oblivion; consequently, it is writing itself, the potential immortality provided for him by the composition itself that supplies the energy for his inner motivation.

He intends to leave his writings for his after-life presence. For him the real pleasure is to see – perhaps – the flashing images of his own self on the white pages, thus, maybe, even in our deaths, we do not have to depart from this world. Throughout his whole life he is motivated by the pressure of writing rather than by the avalanche of his thoughts. Unamuno finds solace in writing, he transforms writing into an existential mode; his works do not annoy the average citizen, they do not reflect brutal gaping in amazement; they do not talk back, and they are not even angry. Unamuno works like an alchemist completely obsessed with his own alchemy: he produces a multitude of stories, reflections, travelogues, mystical meditations, mysterious theories and literary essays. While he does everything he can to leave his intellectual armory behind him, his oeuvre is an excellent example to illustrate how a philosopher can break into pieces under the weight of his own writings.

For the modern man it becomes especially important to express his desire to leave behind his signal, his marks. He obstinately insists on trying to reverse the irreversible. At the same time, he wants not only to carve out, but to gild his own 'intellectual' portrait as well. He does not aim high towards the unattainable using an alpine equipment, but by using what can be uttered, by the 'force and efficacy of the word;' he believes in the conjuring power of words. He believes the word is his own portrait, and through this word expressing his inner core, he gets preserved. In his philosophy, in reality, existence is replaced by the power of word and by the excessively elaborate form.

The man, who is hesitant to die and longs for the impossible being afraid of the ultimate silence and the markless death, is instigated to create something that points towards well beyond his own self. He does not want to belong to the departing ones, who depart into eternity; he hopes to be noticed, he hopes in his good fortune, and his work is not finished by simply putting down his pen and by casting a stealthy

glance over his shoulder at posterity. Unamuno, the man who searches for permanence clinging to life at all costs and who wants to survive even his own death, gets embedded into the fragile human achievements. The mortal man dreams about his immortal masterpiece, since he would like to become immortal through his mental and intellectual efforts. If he cannot rescue his physical form, he, at least, does everything in his power to prepare his own intellectual embalmment so that he could head towards intellectual agelessness and untouchability to eschew the silence of the weighty and offensive oblivion.

One of the prominent figures of the Russian "98-generation," Vladimir I. Lenin, knew that portraits, self-portraits would preserve only the individual lines, the one-time looks; time would steal everything else, and posterity could resuscitate only the white skeleton.

Vladimir Ilyich, the professional revolutionary, had chosen the other path of immortality, he invited the bearded time to shake hands in a different way: he did not want to ingratiate himself with the other figures who were already on the pedestal; he did not want to initiate himself into their ranks but the "ideology" he represented; he would have liked to transform the ideology into some sort of classic for the posterity. He does not seek immortality for the body, but by concentrating on an ideology he searches for the possibility of eternity; he wants to attain timelessness for the ideology. This famous, controversial and satanic protagonist of the XXth. century is obsessed with one ideology, and he is not only interested in the ideology itself, but he is also engaged in the incessant manifestation of it, as well. Lenin employs a Janus-faced attitude towards the Russian culture that is shaped among the decorative stage elements of being tuned in on the final matters and redemption; and that which is being formed on the horizon of awaiting the end, of escathalogy, of Apocalypse and of the second coming. The creator of the Russian Revolution does not intend to extend immortality towards the underworld, but towards a 'secular' direction, and thus, a this-worldly variety of Russian messianistic effort is offered here. In any case, both his whole life and his unburied corps themselves represent nothing but the attained surreality. That is how he appears – seven years after his death – in the painting of the Catalanian master, Salvador Dali (*Six Apparitions of Lenin on a Piano*, 1931): Lenin's image, engraved and multiplied in the golden background, emerges out of the white keyboard of a black piano.

The same way as the first mausoleion, which was erected by the wife of King Mausolos of Cara as a sepulcher for the deceased husband, the Red Square Mausoleum of Lenin represents the immortality that had been approved by others. The bowels of the Mausoleum, which, at first, had been built of wood in 1929 and then, later, of red stone, granite and marble symbolizing the system, hides the leader of the Bolshevik revolution; but it is also destined to represent the depth of this ideology. The embalmed corpse exhibited in public, the fairy tale-like scenery provide the kind of image as if Lenin had just retired to rest and to continue to dream on.

However, by exhibiting the mummy in public, by this enforced permanent physical manifestation of the corpse, the seeds of numerous mysteries and debates surrounding it had been sowed. The mausoleum does not provide an island of tranquillity, it is not a resting place; quite the contrary, it has become the tool of the life supporting equipment.

The soviet mausoleum provided an opportunity to emphasize the system's aloofness from the Christian traditions, but, in reality, what they did, using the ennobled corpse that was ritually presented, was to prepare a fertile soil for the Stalinist bolshevism. Stalin applied different colors – senseless temerity, self-complacency, justice submerged and permeated in brutality – in repainting his Eastern, despotic empire, thus establishing a flourishing industry of corpse cosmetics. (The mummy was, obviously, identified with the East, since both the lands of the pharaohs and the Chinese and Japanese cultures had in their possession the recipe of perfect mummification.) Stalin, who was already worried about his own immortality, had presumed that if he covered the Teacher with soil, the myth of the grand ideology would also accompany Lenin down into the grave.

That is why Stalin had tried to exploit, just like the desert nomads, the wealth provided by the mummy: he had sealed Lenin's intellectuality behind the thick walls of the Mausoleum, so that – while he referred to Lenin hiding behind Lenin's back – he could realize his goals. The mausoleum, the sanctuary of immortality and the mask of vivification that had been dedicated as the heart of the empire, served only to conceal Stalin's narcissism. The system was transformed into fanaticism, and in every bit of, it became 'rigor mortis.' Also, the well-known 'imperial sculpture' of the Roman Empire reappears, where the head was pinned to the body, and when the 'imperator' was replaced, the easily changeable sculpture heads made the quick switch possible. Observing the mummy, one cannot assert the same about this society what has always been proclaimed by its commissars, namely, that the corpse displays the moment when it is about to move and that it is full of vitality and that it expresses the enjoyment of life.

The depersonalized corpse lying in the mausoleum has buried under itself the one-time idea of collectivism proclaimed so majestically by this body, and this provocative construction of collective ideologies has become the self-justifying fetish of bolshevism. The tranquillity of the mausoleum and its occupant's rest had been broken by the rumbling sound of the tanks and the marching crowd's uproar parading under arms through the Red Square, celebrating according to the communist rituals. The parapet of the mausoleum was rebuilt into a balcony for the Bolshevik ideology, whence the creme of the party-state watched the saluting crowd marching at the word of command. Besides the cult-like display that, in itself, represented the paradox of this the openly proclaimed atheistic system, Lenin was also given an official legendarium and the corpse was sacredly coated; the well-conserved body was guarded by military honor and both party leaders and tour-guides talked about it. The

mausoleum was thus firmly established to become the place of pilgrimage, whereas the corpse of the leader became the bizarre object of endless scientific experiments.

The corpse has been conserved permanently, but the communistic ideology has vanished: the corpse of Lenin has survived the disintegration of its own achievement: the Soviet Union.

Though the leader of the Bolshevik revolution was given state guard of honor: and they guarded the mummy's secret up until 1993; but, in the meantime, it turned out to be that the ideology preceded its leader in getting buried first; and, similarly to Nietzsche's prophecy about God's mortality, we can also assert about Lenin's ideas that their empty sockets and their long shadows will still be displayed for a long time. The mummified body, that at one time shook the world and undertook the work of destruction and creation, has become the object of art gallery tours; the late cultic object has become the favorite product of the kitsch manufacturers: we often meet Lenin (sometimes displayed as McLenin) on T-shirts, spectacle-cases, bags, wallets, purses, key-rings and pins.

"The Lenin Mausoleum – says Boris Groys – , from the very beginnings, is the unique mixture of the Egyptian pyramid and the British Museum. Lenin's mummy is guarded and paid tribute in a pyramid called mausoleum, at the same time Lenin's corpse is displayed in a museum called mausoleum. What is more, it is absolutely certain that what we have here is one of the most successful exhibitions in the history of the modern museum. ...The resting place of the Lenin-mummy, obviously, can no longer be the scene of personal resurrection: the continuous supervision and the incessant march of the curious crowds guarantee that the corpse can remain only a corpse, and thus, no miracle could take place."⁶

But the question remains the same: Can the corpse ever be buried unpunished, can the peace of the embalmed body be disturbed? Don't we have to be confronted with the disease called pharaoh's curse, when it is opened?

Unamuno, despite of our fallibility and fragmentedness, intends to mummify his own intellect, his philosophical existence; Lenin has gone through the other path of self-mummification: he does not desire to get into the mausoleum, but he wants his own self to be transplanted into the revolution's ideas, and that is how he intends to enter onto the path of immortality. Lenin and Unamuno, as XXth. century theoreticians who always race against time, have established their alliance against futility, the violent denial of hopelessness and to repulse mortality. They have not longed for the immortality of the Venetian doges, or for the glimmering mummified portraits; the philosopher and the political reformer wanted to 'create' all that would point beyond the ephemeral life. They wished to provide as proof their hands and intellects; and they themselves – with their own hands – had initiated the mummification process. But what has really been mummified?

Bibliography

¹ "I leave behind more lasting memories than ore, which are higher than the peaks of kingly pyramids; Neither starving rain showers nor foolishly infuriated storms can erase them; they resist the long procession of infinite years and the racing time. Die I cannot, yet. What's already best in me No grave can hide: I'll outlive the time." (Translated by Istvan Hollo) Horation: To Melpomene. Odes III., 30.

² "Not marble, nor the gilded monuments / Of princes, shall outlive this pow'rful rhyme." Shakespeare: LV. Sonnet

³ Miguel de Unamuno: *The Agony of Christianity*, Budapest, Kossuth Publishing House, 1997, p.9.

⁴ Ibid. p.14.

⁵ Miguel de Unamuno: *The Tragic Sense of Life*, Budapest, Europa Publishing House, 1989, pp. 39-40; p. 43.

⁶ Boris Groys: *The Natural Geography of Utopia*, Budapest, Kijarat Publishing House, 1997, pp.6-7.

UNA DIALÉCTICA DE LA FICCIÓN Y DE LA HISTORIA:

imagen, reflejo y autobiografía en *San Manuel Bueno, mártir*.*

María-Dolores ALBIAC BLANCO

Para Irene
y su luminosa memoria de Budapest.

San Martín de Castañeda,
espejo de soledades,
el lago recoge edades
de antes del hombre y se queda
soñando en la santa calma
(*Cancionero*, n. 1459).

Exilios y esperanzas.

Se viene repitiendo que Unamuno escribió esta novela en 1930, cuando volvió de un destierro que se había iniciado en 1924 por causa de su pública oposición a la dictadura de Primo de Rivera. Lo cumplió, como es sabido, en Fuerteventura¹ y, tras su huida de la isla canaria ayudado por su amigo y traductor Jean Cassou, permaneció en Francia, de donde regresó a España en triunfo trece meses antes de que se proclamase la Segunda República. Sin embargo interesa recordar que, si bien la primera edición apareció en Madrid, el 13 de marzo de 1931, en el volumen X, número 461, de "La Novela de Hoy", el proceso real del encargo y ulterior escritura de la obra tienen su pequeña historia, no ajena al resultado final. La realidad es que Artemio

* *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963. En adelante citaré, simplificando: *San Manuel*, seguido de la página correspondiente.

Precioso, director de la colección, había pedido el 7 de enero de 1923 un texto original a Unamuno y éste debió avenirse a publicarlo en esa serie, porque el 24 de enero del año siguiente Artemio Precioso le paga mil pesetas por adelantado, que, dadas las coyunturas, debieron venir muy bien a la familia para enfrentar los duros meses de exilio que se avecinaban. Don Miguel no mostró excesiva diligencia en cumplir el encargo, ya que, durante los años de extrañamiento escribió poesía, ensayo y obras tan fundamentales para conocer su cánón literario como la biografía fantástica del personaje U. Jugo de la Raza de *Cómo se hace una novela* (1927) y *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez* (1930), que, dicho sea de paso, es uno de sus mejores relatos cortos, con su forma epistolar, su voluntad “experimental”, y su discurso a propósito de un curioso jugador del Casino cuya personalidad flota “en el vacío”.

La experiencia del exilio marca las obras que escribe a partir de ese momento, dotándolas de ese claroscuro contradictorio y lacerante que proyectan, por una parte, la vivencia de la soledad con sus secuelas del alejamiento de la patria, de la casa, de la familia, de los amigos y hasta de las polémicas y, por otro lado, el atrincheramiento en la soberbia convicción de la propia razón, sin desdeñar bálsamos como los que aportaban las muestras de amistad que le llegaban y los sentimientos de solidaridad, – en ocasiones multitudinaria –, que recibió, como fue la acogida entusiasta que le ofreció la Francia republicana. Pero las muestras de afecto francesas no impidieron que en ese país se sintiera mal y extraño y que se recluyera – por espíritu de resistencia y por moral de salvación – en un espacio propio que acabó siendo otro exilio sobreañadido. En esa coyuntura Artemio Precioso le tiene que mandar un recordatorio, el 6 de marzo de 1924, preguntándole si ha recibido el dinero; y el 2 de octubre de ese mismo año insiste, ahora ya de forma directa, inquiriendo si ha empezado a escribir la novela... Obviamente don Miguel no había escrito ni una línea y todavía habrán de pasar cuatro años para que el 18 de febrero de 1928 el director de la colección acuse recibo a Unamuno de una carta del novelista en la que éste le aseguraba haber comenzado ya a escribir su encargo y en la que se comprometía a entregarlo en breve. A pesar de todas las seguridades dadas por el escritor la realidad fue que Artemio Precioso no pudo publicar la obra, pues dejó la dirección de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, editora de “La Novela de Hoy”, sin haber recibido el ansiado original. Su sustituto en las tareas editoriales, Pedro Sáinz Rodríguez, deseoso de poner al día los asuntos de carpeta, recordó a don Miguel, el 31 de octubre de 1928, que tenía un compromiso editorial por el que se le había abonado un adelanto, y lo tienta asegurándole que la tirada de la novela sería de 30.000 ejemplares. El 18 de noviembre de 1930 Sáinz Rodríguez acusa recibo a Unamuno de su carta y asegura haber recibido el original que, dice, es “de gran valor”. La aparición de la obra no fue ninguna sorpresa, pues el mundo intelectual estaba al tanto de que iba a salir una novela de Unamuno y existen testimonios escritos de Marañón y de Agustín del Cañizo, entre otros, hablando de la expectativa que la próxima publicación despertaba². Don Miguel a la altura de 1930 y 1931, era un personaje muy

popular, y no sólo para el mundo académico y el literario³; él lo sabía y el recibimiento que se le organizó al volver a la patria no hizo sino corroborarlo.

El origen inmediato de la obra fue el conocimiento que tuvo Unamuno de un sacerdote que perdió la fe. Este suceso, como explicaré con más detalle, llegó a tener señalada importancia en la biografía personal y literaria de don Miguel, quien se sintió tan implicado en los padecimientos morales del tonsurado que intervino activamente, dentro de sus posibilidades, para dulcificar, primero, e intentar resolver, después, la situación a que se veía reducido el religioso por la intolerancia de sus superiores. El tema, como es lógico, no pasa directamente a la novela pues la trayectoria biográfica del conocido y protegido de Unamuno y la del protagonista de *San Manuel Bueno, mártir*, no son paralelas, lo que nos lleva, como punto de partida, a plantear que el caso que vivió el novelista suministró a su obra bastante más que un simple motivo argumental: le dio la trabazón ideológica, los motivos, el sustrato psicológico y espiritual del personaje, su condición de "agonista", por decirlo – hoy algo pedantemente – con términos unamunianos. A ese precioso material biográfico se incorporan, como auténticos ejes ideológicos que configuran su trama, las preocupaciones más angustiosas y reincidentes en don Miguel como son la fe, la duda, la vida como sueño del que despierta al hombre la muerte, la vivencia de la vida como tragedia, el problema de la vida perdurable, la salvación, el amor al prójimo, la soledad, la Biblia. Pero, sobre todo, y por más que, inicialmente, pueda parecer contradictorio, hay que resaltar que la verdadera columna vertebral de la novela es el problema de la felicidad en esta vida que, en este caso, se contrabalancea con la espinosa cuestión de la fe religiosa.

La redacción se llevó a cabo entre junio y octubre de 1930, después del viaje que realizó Unamuno con el Dr. Agustín del Cañizo a Sanabria, cuyo lago de San Martín de Castañeda, al pie de las ruinas del convento de los PP. Bernardos, sepulta la leyenda de la ciudad sumergida de Valverde de Lucerna, como es harto sabido y no procede repetir aquí⁴. Sí conviene, en cambio, reflexionar a propósito de un extremo sobre el que no se insiste cuando se estudia *San Manuel Bueno, mártir* y es el hecho de que se trata, con todas las zozobras y sinsabores que se desgranán por entre sus páginas, de una obra llena de plenitud y de esperanza, es la novela con más aliento que escribió don Miguel, la que se plantea de forma más material la preocupación por la felicidad *terrena* de los hombres y en la que brilla un rayo de ilusión, por más que éste sea oblicuo, que está patente tanto en la confiada convicción de los protagonistas de que sus convecinos son felices y deben seguir siéndolo, como en las redentoras advertencias finales del *editor*. Unamuno estaba rindiendo los frutos de una vida dedicada a conformar un estilo de pensamiento, que a los sesenta y seis años desgranaban todo el bagaje de su madurez intelectual.

Por otra parte la sociedad progresista española vive enfrentada al poder, en plena efervescencia de denuncias y confabulaciones, pues era *vox populi* que la política en España caminaba hacia la apertura, y los intelectuales, entre ellos Unamuno,

mantenían la esperanza de un futuro, ya próximo, ordenado y democrático. Él, además, se sabía admirado y hasta imitado por sus contemporáneos, lo que gratificaba su egocentrismo mucho más de lo que estaba dispuesto a confesar. Cuando inicia la redacción del viejo compromiso del año 1924 faltan diez meses para la proclamación de la Segunda República y aunque nadie poseía el don de adivinar el día y la hora, era ya tan evidente que a los Gobiernos de la Corona se les escapaba la situación de las manos, como que no quedaba personaje, ni siquiera de cuarta fila, que no anduviera metido en algún tipo de conspiración antidinástica. Unamuno, recién llegado del exilio, en ese punto de reflexión y análisis que es escribir una novela, debió revivir y aquilatar con especial intensidad el peso que le habían dejado las circunstancias de su vida (intelectual y material), las vidas de los otros y la situación de su país⁵. El catedrático de griego acrisoló en su escrito un mundo de lecciones y escarmientos, porque no es en modo alguno aventurado afirmar que tuvieron mucho peso en la redacción de *San Manuel Bueno* las aún recientes experiencias de la persecución política, el acoso ideológico que había padecido, y el duro aislamiento del exilio. Él debió ponderar en ese tiempo, con especial finura, la brutalidad de la intolerancia – política o religiosa – y los dolores de quien, como el sacerdote que ha perdido la fe, o la vocación, se ve constreñido a representar una ficción y a engañar a sus prójimos en nombre de la verdad... cuando, precisamente, lo que el tonsurado había elegido era hacer de su vida un testimonio de fe y entrega.

Es sabido desde antiguo que el pensamiento procede por acumulación y criba, pero nada pasa por las personas sin dejar huella, y menos en quien, como Unamuno, ha hecho de la memoria y de la historia profunda su razón de sentir y una guía para pensar. Aceptado esto, ¿cabe tachar de “imaginaciones” el presuponer que a los sesenta y seis años, después de tanta vida recorrida, el escritor se sentía atado al recuerdo de las agonías que lo llevaron a un intento de suicidio con la pistolita que le regaló un armero llamado también Miguel de Unamuno – precisamente – y que aún conserva la familia⁶?; ¿o se podría calificar de figuraciones creer que lo habían lancinado seriamente los delicados problemas sentimentales que planearon sobre la vida de su hija Salomé, muchachita deforme que murió joven, el marido de ésta y yerno de Unamuno, José M^a Quiroga Pla⁷, y su hija María? ¿Es, acaso, salirse del cauce de la interpretación literaria e histórica y entrar en el de la filología-ficción plantear, con las debidas cautelas, las relaciones que existen entre hechos como los rememorados y las obsesiones suicidas de personajes de sus obras, y especialmente las tentaciones en tal sentido de Don Manuel en *San Manuel Bueno, mártir*⁸? Y cómo no analizar la relación entre la situación familiar tantas veces sacudida por la angustia de las denuncias, las persecuciones, los problemas económicos, presidida por aquella mujer esposa-virgen y madre, que era doña Concha, la sufridora mujer que lloraba porque veía sufrir al marido y no lo entendía y que tampoco leía las obras de don Miguel, porque a ella le gustaba Pérez Zúñiga ...; esa situación familiar dolorida por la presencia de Raimundín, el hijo marcado por la meningitis muerto en edad tierna,

y preocupada por la progresiva deformación de columna de la enfermiza Salomé; esa situación familiar, decía, cómo no relacionarla con la invención de sus enternecedores tontos y débiles literarios, o de ese ese personaje fascinante, maternal y temeroso de la relación sexual, que es Tula en la novela de 1921? Pero, a la vez que Unamuno confirmaba que el mundo moral del hombre consciente es dolor y lucha y que la vida es enfrentamiento con las concupiscencias y las limitaciones propias y ajenas, y más aún si se vive en la esquizofrénica España del primer tercio de siglo; a la vez, decía, que el escritor padece el peso de estas sombras, también Unamuno disponía de otra veta luminosa contrapesando y completando la homogeneidad del cuadro, como era la presunción de que el cambio político era tan imparable como inminente y que de él iban a derivarse mayores cotas de libertad ideológica, moral, religiosa... Poco puede extrañar que, en semejante tesitura espiritual y social, ésta sea una novela que compendie sus demonios familiares y sus ilusiones y que resulte, internamente, una obra "confiada" y "animosa", – incluido el final feliz de la salvación *post mortem* –, lo que no está reñido con que la renuncia y las angustias de los protagonistas se manifiesten con crudeza punzante, aún en medio de su convicción de estar sembrando bienes y felicidad. La confianza que se atisba en *San Manuel Bueno* es un patrimonio de la historia personal que está viviendo Unamuno en esa situación de "vésperas" del cambio en España.

La estructura especular.

Estructuralmente la obra se acoge al recurso literario cervantino del narrador que finge encontrar un manuscrito. Semejante simulación, como es sabido, relativiza el relato, pero esa distancia no bastaba a los propósitos de Unamuno que necesita relativizarlo hasta el extremo de interponer entre lector y sucesos nada menos que cuatro narradores, cuatro. Con este recurso lo que el autor persigue es crear un ámbito de "indeterminación", ya que la novela, desde el principio, apunta la tesis de que nada se sabe a ciencia cierta, que lo único que existe – o, por mejor decir, lo único que presumiblemente tiene el hombre mientras vive – es la duda y el testimonio que de esa duda es capaz de dar. La novela más que unos hechos expone "unas opiniones", unos puntos de vista, porque ninguno habla, enteramente, por cuenta propia, ni cuenta su escueta historia: todos reflejan, cuentan, lo que otro ha contado previamente. El entramado estructural es un juego de espejos que se diseña con lo que Lázaro, primer narrador-escritor, desde sus vivencias y perspectiva, dejó escrito acerca de Don Manuel y de su relación con él, en unas notas que halló su hermana Angela; con ellas, ésta, segunda narradora-escritora, redactó una historia – otra interpretación, por lo tanto – a la que añadió "todo lo que sé y recuerdo"; el resultado de estas dos historias que, aunadas, configuran el nuevo relato, pasan, luego, a poder de Unamuno. El novelista se convierte en el tercer narrador-escritor que, inter-

pretando a su vez lo que llega a sus manos, añade una última etapa llena de claves de las que más adelante me ocuparé. Pero existe un cuarto narrador, que es el primero en el orden cronológico, Don Manuel, al que no se suele contabilizar porque no deja testimonio escrito, sino oral, de su vida.

Ninguno de los narradores-escritores “modifica” el relato precedente, todos reflejan al modo de un espejo el objeto que tienen ante sí, pero – como sucede con cualquier espejo – la peculiar situación en la que cada cual se sitúa ante los sucesos, su forma de ser, su estado anímico, hace que disponga de un ángulo óptico propio que le permite ver, conocer, lo que el otro no percibe y, por consiguiente, ignora, y ese punto de vista le lleva también a valorar a su manera los datos que tiene ante sí. Por esta razón, – como en la teoría de los tres (o más, podríamos aventurar) Juanes-, Lázaro, que es espejo donde se refracta lo que cuenta Don Manuel, lo es asimismo de esa franja de vida de Don Manuel que solo Lázaro percibe e interpreta cuando obtiene las confidencias, y también es espejo de la relación mutua que mantienen él y el cura, como lo es – siempre desde su punto de mira – de los sentimientos que esa convivencia genera y de cuanto cada uno por separado y ambos de consuno captan y se cuentan de la vida de Valverde y de la relación entre esa sociedad y ellos ... Ángela es a su vez otra luna que interpreta y refleja, (es decir, desvía a partir de su lugar de observación), tanto las confesiones que recibe de Don Manuel, como los escritos del hermano, y cuanto ha vivido con ambos⁹.

Queda Unamuno, el inventor de la trama, reflejando en su novela-espejo datos de su vida física y moral. Es patente que en la obra, en su directa y elemental simbología, prima el juego de reflejos: unas veces son personas quienes reflejan lo que oyen o ven; en otras ocasiones el reflejo es físico, pues son los objetos o accidentes geográficos los que repiten en su superficie partes de la naturaleza, como sucede con la imagen del cielo azul espejándose en el lago o en los azules ojos del párroco. Pero toda esta recapitulación sería ociosa, de puro obvia, si no dijera que, a mi entender, la clave estructural de la narración es, precisamente, *el reflejo*, o sea, la existencia del reflejo en sí, o, si se quiere expresar con más exactitud, el resultado perceptible del reflejo en la tierra, o en los hombres, de algo superior, cuyo reflejo acaba siendo más real que el ente originario. Sólo resta añadir que esta formalización estructural responde a las creencias de Unamuno.

La obra no se divide en capítulos, lo que emborrona, aún más si cabe, los límites entre la interpretación histórica, la ficción literaria y el testimonio biográfico que aporta el novelista. La trama es circular, pues se inicia por el final, cuando se prepara la beatificación de Don Manuel Bueno y a partir de ese punto hay un retroceso temporal que constituye la exposición de su biografía que concluye cuando se llega al presente literario en que Unamuno termina de leer los relatos previos y pasa a escribirlos e interpretar su contenido. La última etapa, la que “añade” el editor Unamuno, incluye su intervención final en la novela que ha escrito a partir de los documentos históricos, y da ciertas claves. Una de ellas es que el relato transcribe

vivencias, hechos a los que Angela mezcló "sus propios sentimientos", con lo que declara la intervención en la elaboración de los datos del *punto de vista* del que ya escribió en el prólogo de las *Tres novelas ejemplares*. Otra clave axial es el desenlace: Don Manuel muere sin creer en la vida eterna pero Unamuno, en la obra literaria, rectifica y transmuta la vida ultraterrena del personaje real Manuel Bueno. Este cambio *a posteriori* del destino que a la persona parecía haberle correspondido hace del Don Manuel vivo otro Augusto Pérez al que la literatura, en la que, obviamente, es mero "reflejo" de sí mismo, le ha modificado la vida, en este caso el más allá, y lo torna más real; ambos – Manuel y Augusto – ven torcidas sus previsiones vitales porque la novela – que cuando es buena, es, según Unamuno, verdadera biografía e historia vívida – les impone el verdadero destino que les estaba preparado y con el que ellos no contaban.

En *San Manuel Bueno, mártir*, el novelista salva a Don Manuel en la literatura, a partir del momento en que lo convierte en personaje que *vive* en su novela. Y así resulta que el reverbero, la concreta imagen literaria, resulta de esta guisa, más fuerte y más veraz que el ser humano histórico; por eso su salvación no se decide, en definitiva, como resultado de su avatar en el mundo, sino por mor de las reflexiones que teje un escritor a propósito de su vida cuando realiza su biografía novelada. Unamuno recuerda a su lector que del mismo modo en que el arcángel S. Miguel ganó al diablo el cuerpo de Moisés, muerto sin entrar en la tierra prometida, ahora él, el escritor y catedrático, llamado como el arcángel, nombre que significa "¿Quién como Dios?", redime a Don Manuel Bueno muerto sin entrar en la tierra de promisión por causa de su agnosticismo. Pero eso de que los agnósticos no se salvan es el nivel de las teorías y conviene recordar que Unamuno con lo que cierra la novela es con una proclamación muy terrosa – como él diría – del valor de fe que atesoran las buenas obras, tal y como escribía S. Pablo, para quien la fe sin obras era fe muerta. En este momento de cierre estructural que es el escrito del editor Unamuno, el novelista no defrauda las esperanzas que ha ido sembrando en su escrito y concluye dando la razón a los deseos y barruntos del lector creyente: Don Manuel y Lázaro, pese a vivir sin conciencia de tener fe, han dedicado al prójimo toda su vida y convicciones por amor – y apuntemos que para la teología cristiana *Deus charitas est* – y por esto mismo han entrado en el Paraíso: les han salvado la abnegación, la caridad y haber amado al prójimo más que a ellos mismos. Don Miguel exploya su teoría de que la única forma real y valedera de amar a Dios, es deseando creer y no hay mayor nivel de creencia que el de padecer hasta la agonía las zozobras de la duda.

El relato es cronológico, si bien de algunos hechos de Don Manuel no se dice qué orden guardan entre sí. La narración, muy simple y conceptual, evita cualquier rodeo para explicar cómo un cura que no tiene fe puede ser un ejemplar sacerdote y llenar de fe y felicidad a todo un pueblo. Unamuno sólo crea aquellos personajes, hechos y paisajes que resultan sustanciales en función de Don Manuel y que son necesarios para demostrar la idea central. En este orden de cosas poco sabemos de la vida de las

gentes de Valverde de Lucerna salvo, en general, que trabajan en el campo y el monte, y eso en la medida en que sirve para explicar que Don Manuel les ayudaba en tales menesteres. Son personajes de novela en la medida en que están en función de Don Manuel, pues son los "feligreses" y, a partir de ahí, el novelista prescinde de cualquier reflexión de antropología descriptiva. Nada se dice del pueblo, ignoramos cómo es el caserío, las calles y comercios¹⁰. Y de su paisaje aparecen únicamente los accidentes con valor de símbolos, como son el lago, el monte – la Peña del Buitre – y el cielo. Salvo Don Manuel, Lázaro, Ángela y las madres no aparecen más personajes individuados que los que sirven para especificar alguna virtud del sacerdote: la madre soltera, a la que Don Manuel da un marido; Perote, que, así, ve premiada su caridad en la tierra; Blasillo, el inocente bobo, tan amado por el cura que hasta mueren juntos; la familia de payasos, figura bíblica de la Sagrada Familia... el resto son "los del pueblo", o "un niño".

El sobrio lenguaje elige un léxico significativo que genera en el lector sentimientos de ternura y comprensión hacia Don Manuel y hacia Lázaro, la criatura e hijo espiritual de "aquel varón matriarcal", cuyo denuedo y padecimiento se pondera, sin por ello caer ni en lo truculento ni en la sensiblería y sin perder nunca esa economía de recursos que caracteriza el estilo de Unamuno.

Y el hombre hizo a dios.

Según Unamuno, a su imagen y semejanza. Definición que resulta de la manipulación de un concepto – Dios – sobre el que nada concreto suelen saber los hombres. Ni siquiera Unamuno. Por eso le resultaban las definiciones al uso sobre la divinidad puras invenciones humanas, nacidas más del deseo de los hombres de disponer de un determinado tipo de Ser Supremo, acordado a sus deseos y necesidades colectivas, que de un conocimiento científicamente demostrable sobre el Creador. Unamuno también se inventa un Dios a la medida de sus convicciones, pero, eso sí, entre padecimientos y dudas, que, no por haber sido reales, han estado exentos de un evidente histrionismo en su representación pública. Una proclamación tan antropocéntrica como la que encierra la explicación que da Unamuno a la habitual definición de Dios era una paradoja con la que jugaba a sorprender a "su público" y también a desenmascarar irónicamente la postura de una teología que, nacida de la necesidad del hombre temeroso de vencer a la muerte, pugnaba por revestirse con los ropajes de la revelación. Pero, no obstante esto, la definición, además, trasluce el pensamiento más real de Unamuno, quién en su permenente dialéctica de lo terreno frente a lo trascendente opta por lo terreno, precisamente como forma de transcendencia. Así es como la *ficción de creyentes* que representan Manuel y Lázaro entraña, en su simulación terrena, una unción religiosa más auténtica que si hubiesen creído en el silencio de sus conciencias; y ello, justamente, porque ese fingimiento

implica el acto máximo – si bien mundano – de amor al prójimo. En esta órbita cabe colocar aquellos pujos que en ocasiones manifiesta el escritor a propósito de que las creencias, deseos y convicciones resultan mucho más ciertas a partir del momento en que se materializan en un personaje literario que en tanto funcionan como un arquetipo. El pensamiento crea y la literatura es una manifestación del pensamiento. Unamuno lo filtra en la parte final, al aludir a sus criaturas de ficción: “¿Y sé yo, además, si no he creado fuera de mí seres reales y efectivos, de *alma inmortalidad*? ¿sé yo si aquel Augusto Pérez, el de mi novela *Niebla*, no tenía razón al pretender ser más real, más objetivo que yo mismo, que creía haberle inventado?”¹¹

En esta vía de terrenalizar *San Manuel Bueno, mártir* ofrece una meditación filosófica sobre la fe católica, acerca de la que Unamuno declara que el auténtico significado de “creer”, de “tener fe” y de vivir con hondura la realidad religiosa, no está en el concepto original “fe” sino en la imagen que él – el concepto – proyecta sobre el mundo cuando se encarna en la vida de una persona que desea activamente creer. La fe arquetipo carece de entidad en la novela, pero sí tiene enjundia la figura del hombre de fe, es decir, el reflejo que de la fe proyecta, a manera de alinde, el creyente. De acuerdo con este principio la fe más auténtica, la que se plasma en *San Manuel Bueno, mártir*, no está para Unamuno en el hecho de creer pasivamente, a modo de espectador, sino en el reflejo que esa idea imprime en la conciencia del hombre que actúa *como si* creyera y es capaz de refractar, por así decir, una imagen de creyente. La originalidad del mensaje unamuniano radica en convertir lo que es sólo imagen, figura, remedo, ilusión – como se dice en la novela – y ficción de fe, en algo más verídico y redentor que la propia virtud teologal. Esta estructura basada en el reflejo y en la imagen proyectada parece una revisión del mito de la caverna en contra faz, una caverna paulina, obviamente, donde lo importante son las sombras, en la medida en que son *lo que existe en el mundo*, lo que el hombre posee como bagaje vital, porque se lo cree y porque necesita creerlo. Esas sombras de sueño que dieron título a una de sus obras teatrales amplían su significado al cotejarlas con los escritos ensayísticos y novelescos de Unamuno. En *San Manuel Bueno, mártir* son las sombras de la salvación eterna que los feligreses sueñan con poseer en la otra vida, y son los interrogantes que a lo mejor está soñando la cincuentona Ángela mientras concluye el manuscrito: “¿Es que sé algo?, ¿es que creo algo? ¿Es que esto que estoy aquí contando ha pasado y ha pasado tal y como lo cuento? ¿Es que pueden pasar estas cosas? ¿Es que todo esto es más que un sueño soñado dentro de otro sueño?”¹²

La oblación traumática que lleva a Don Manuel y a Lázaro a negarse a sí mismos el derecho a la felicidad terrenal, que, en su caso, supondría declarar su propia verdad y vivir acorde con sus creencias, resulta fuente de su felicidad moral, ya que de esta renuncia nace la seguridad, y la dicha, de sus coterráneos. Mediante el desprendimiento de ocultar las creencias (es decir, lo abstracto y sobrenatural) y desdeñar el bienestar material (los principios generales), logran que el reflejo falso – como todo reflejo – de su comportamiento terrenal, concreto y visible, devenga lo

real y auténtico. Y, en efecto, es tan real y auténtica la imagen ilusoria que ofrecen que logran varios efectos: el inmediato es el de sublimarse como individuos en la colectividad, hacerse parte de ella en un gesto de confusión amorosa, de entrega sin reservas, como enseña la virtud cristiana de la caridad; el segundo es tranquilizar las conciencias de los feligreses de Valverde de Lucerna que, confiados en la aparente firmeza religiosa de Don Manuel y Lázaro, viven felices y abandonados a la esperanza de la existencia de un Dios-padre que les habrá de conceder la salvación eterna; en último lugar los dos hombres disfrutan de una evidente gratificación moral cual es la de tener en paz su conciencia. Lo más sobresaliente, que demuestra, por añadidura, el sentido pragmático de Unamuno, (un pragmatismo casi calvinista), es que, en la novela, de un acto moralmente malo como es mentir, se deriva un beneficio terreno para los otros que encierra una profunda trascendencia ética. La moralidad aquí está al servicio del mundo en un movimiento de teorización de la virtud muy de tejas para abajo.

En la novela, donde se desdeña el progreso material, la política, el sindicalismo – incluido el católico – y se defiende el ideal de una vida contemplativa y simple, lo importante es que la gente sencilla, la que no tiene dudas, sea feliz en la despreocupación y en la ignorancia, y en esa Arcadia ficticia la religión, al menos, podrá servir de motivo de consuelo y gozo para el ser humano y funcionar como “opio”, tal y como la entendió Marx. De esta modo la religión, dado que Don Manuel no cree que sirva para lograr un más allá eterno, logrará cumplir una función humana y útil en la tierra. La verdadera convicción de Unamuno es la que pone en boca de Don Manuel: los hombres deben vivir felices, “que el pueblo esté contento, que estén todos contentos de vivir”¹³, dice en una ocasión y reitera la idea con la confesión de que “Yo estoy para hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerles felices, para hacerles que se sueñen inmortales y no para matarles. Lo que aquí hace falta es que vivan sanamente, que vivan en unanimidad de sentido, y con la verdad, con mi verdad, no vivirían. Que vivan”¹⁴. Por lo tanto para lograr tan vitalista fin ningún esfuerzo ha de negar el que ama a sus semejantes, ni siquiera mentir, para curarles “su enfermedad de muerte”, que no es otra que “el tedio de vivir, imil veces peor que el hambre! Sigamos, pues, Lázaro, suicidándonos en nuestra obra y en nuestro pueblo, y que sueñe éste su vida como el lago sueña el cielo”¹⁵.

Así se entiende que fingir fe, lejos de un pecado de simulación resulte una obra de caridad que es la virtud suprema según S. Pablo, toda vez que no se utiliza para obtener ventajas propias – Don Manuel y Lázaro sufren agudamente –, sino para hacer felices en esta vida a los que sufren. Para rematar la justificación del “piadoso fraude” se alude al consejo de Pascal – aunque no lo cita –, a propósito de que tomando agua bendita se acaba por creer. Curiosos reduccionismos simplistas los de Blaise Pascal y Miguel de Unamuno que, partiendo de dos personajes complejos y contradictorios como ellos lo fueron, sólo se explican desde la honrada convicción que ambos tenían de su superioridad y por mor del atildado y piadoso desdén que

sentían ante las escasas posibilidades de entender de que disponía el común de los mortales. Al menos en lo inmediato.

¿Hacia una teoría del héroe?

No cabe ocultar sin caer en falsificación de la rica y contradictoria personalidad del novelista que en este hacedor de teologías y muñidor de redenciones subyace un evidente elitismo liberal, que ya otros autores han estudiado¹⁶. Para Unamuno sólo los elegidos cargan con la cruz de la duda, sólo los seres "superiores", los que se plantean problemas y no se doblegan a la corriente poseen el privilegio de sufrir por los demás, conducirlos y regalarles la ilusión y la esperanza; y él transmitió esa voluntad que llamaba quijotesca a algunas criaturas de ficción, como Don Manuel, porque él mismo se sentía llamado a la redención, más que a la regeneración: "el tiempo es corto y tengo muchas cosas en que pensar; las mías y las de otros, ya que estos otros no las piensan por sí"¹⁷. La regeneración es acción colectiva; la redención es obra solitaria de un mesías, del héroe ... quijotesco, repetiría Unamuno; pero, pese a sus conscientes deseos, esa veta de pensamiento era, en lo soterrado, "algo más", tan "algo más" que en 1935 llegó al riesgo de pregonar la teoría de la "alterutalidad", a propósito de las dos Españas:

No faltará lector que le pregunte a este filósofo barato: "Pero, vamos a ver; usted, señor mío, ¿de qué parte se pone en nuestra guerra civil?" [...] Si lo he dicho ya muchas veces, pero tendré que repetirlo. Y que explicar otra vez mi 'alterutalidad' ('alteruter' quiere decir 'uno y otro') [...] Mi posición es de 'alterutalidad'. Que si de neutralidad – de 'neuter', neutro, ni lo uno ni lo otro – es la posición del que está en medio de los extremos – supuestos los dos –, sin pronunciarse por ninguno de ellos, de 'alteutralidad', uno y otro – es la posición del que se está en medio, en el centro, uniendo y no separando, y hasta confundiendo a ambos¹⁸.

El pueblo, se repite en la novela, que crea, que sea feliz, que ignore y que se meza en brazos de la felicidad, víctima del engaño visual que le proporcionan sus redentores, es decir, esos hombres que estando por encima de la masa velan por el pueblo. En la muerte acceda pero serena de un Don Manuel que enfrenta el tránsito sin creer en el más allá, hay una incómoda convicción de superioridad salvadora que, no obstante, en modo alguno turba el patetismo literario, ni la hermosura del texto. "No hay más vida eterna que esta... que la sueñen eterna... eterna de unos pocos años"¹⁹, dice al ir a morir refiriéndose al pueblo. Cuando da a Lázaro la despedida definitiva con un "Y hasta nunca más", Don Manuel ejecuta el acto de traspasarle el testigo de un poder que, hasta ese momento, ha ejercido el cura sobre "los feligreses" engañados por las sombras ilusorias de unas creencias fingidas. Sin lugar a dudas se trata de la

sutilísima conciencia de superioridad no sólo del que sabe, sino del que está en posesión del *secretum* de que la felicidad terrena de los hombres es irremediamente finita pero el pueblo llano lo ignora, y quien conoce la verdad la calla para no empecer esa dicha imperfecta.

La pregunta surge cuando se plantea un hecho evidente: la gente del común, por ignorancia y por simpleza, es incapaz de entender y asimilar el descreimiento del párroco, y, sin lugar a dudas, si se hiciera evidente su pérdida de fe, estallarían el escándalo y la desorientación. Este hecho (sobre el que volveré más adelante), es innegable en una comunidad rural de la España de 1930 y evidencia un doble vicio de falta de educación civil y de ausencia de tolerancia. Y, sin embargo, la posición de Unamuno en *San Manuel Bueno, mártir*, no es de denuncia; antes bien, opta, muy significativamente, por una integración nada rupturista en las normas religiosas establecidas: Don Manuel y Lázaro fingen estar con el rebaño parroquial para no causarle una lesión irreparable en su derecho a la felicidad, y esta obediencia les permite superar su egocentrismo individualista pero no para integrar su personalidad concreta en la esfera superior y genérica de la colectividad sino, como afirma Unamuno en el prólogo que escribió en 1932²⁰, para, comprendiendo mejor los resortes que pueden moverlos hacia la vía de la bienandanza, dominarlos y resolver en esta gesta redentora su problema de personalidad que se resiste a morir y necesita dejar una obra que le sobreviva. La actitud de Don Manuel es la del héroe, la del ser superior, como dice, con otros términos, en la propia novela y en textos anteriores ha confirmado más paladinamente: los dos varones de *San Manuel Bueno* se humillan para elevarse, en lo moral y en lo personal y de este modo resultan héroes, como ya explicó en 1909, cuando, en defensa del papel motor de los seres individuales superiores, trufó, muy románticamente, el héroe y el genio con motivaciones populares, dotando, así, a ese espíritu elitista de un supuesto, mítico y peligroso, aliento popular; de semejante teoría, muy en boga en esas fechas, iba a echar mano en breve el nacional-socialismo alemán. Don Manuel y Lázaro, confunden – para el pueblo – felicidad con tranquilidad, lo que aún lo deja todo más claro, pues Unamuno repitió hasta cansarse que no deseaba la tranquilidad sino el conocimiento (es el archirepetido “Y Dios no te dé paz, sino gloria”), y, por eso mismo, el párroco y Lázaro hallan su felicidad posible, digamos su realización, en *saber y estar en posesión del secretum*, aún a costa de dolor y zozobras, pero programan heroicamente para el pueblo una felicidad basada en la despreocupada confianza, la ignorancia y la ausencia de dolor. En un discurso en el Paraninfo de la Universidad de Valencia con ocasión de la conmemoración del Primer Centenario del nacimiento de Darwin, el 22 de febrero de 1909, ya afirmó algo muy peligroso: “[...] la doctrina carlyliana del progreso del heroísmo es profunda; es el héroe el que impulsa a la sociedad [...] Los grandes descubrimientos, los adelantos todos brotaron de la cabeza o del corazón de un hombre, de un héroe; las muchedumbres no crean, no hacen sino conservar y propagar”²¹. La idea pervive y resurge en *San Manuel Bueno* cuando afirma: “el pueblo [...] Cree sin creer, por

hábito, por tradición. Y lo que hace falta es no despertarle. Y que viva en su pobreza de sentimientos para que no adquiera torturas de lujo. ¡Bienaventurados los pobres de espíritu²²; unos pobres de espíritu a los que hay que engañar porque, como dice, "La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella"²³. Unamuno no era consciente del reaccionarismo profundo que se agazapaba tras esos evangélicos discursos conformistas que conviven en perfecta coherencia contradictoria con otros aspectos regeneracionistas de su pensamiento.

La consciente antinomia.

En este punto debo plantear una nueva, y obvia, contradicción más del entramado ideológico de Unamuno, patente en esta novela: a lo que conduce, en definitiva, ese afán por terrenalizar y personalizar las ideas y los arquetipos teológicos – la fe, la salvación, el sacerdocio... – en unos seres concretos es a despojarlos de carnalidad y a transformarlos – paradójicamente – en arquetipos de las virtudes que "representan" o practican. El novelista alcanza tal objetivo con el eficaz auxilio de su estilo, un estilo contundente y muy directo, deliberadamente descarnado e ignorante de adornos y circunloquios, y en esta novela, específicamente, merced a esa estructura en la que nadie habla ni directa ni personalmente, todos se manifiestan por boca o por escritos de otro; es una estructura en la que el narrador final asume que transcribe un "documento"²⁴ de Ángela, pero, a la par que habla de un *documento*, o sea de un texto con valor histórico probatorio, lo camufla en la nebulosa del misterio al negarse a contar los pasos por los que llegó a su poder. El movimiento de privar de terrenalidad y de existencia a las criaturas de *San Manuel* tornándolas encarnaciones de ideas y dotándolas de la funcionalidad de símbolos, como ya se ha estudiado hasta la saciedad, corre parejo con las aseveraciones finales del escritor de que en ningún momento duda él de la veracidad del relato de Ángela ... Para volver, a renglón seguido, en espiral especular, a situar hechos y personajes en una esfera nivelesca y trascendente, perfectamente ahistórica:

Bien sé que en lo que se cuenta en este relato, si se quiere novelesco – y la novela es la más íntima historia, la más verdadera, por lo que no me explico que haya quien se indigne de que se llame novela al Evangelio, lo cual es elevarle, en realidad, sobre un cronicón cualquiera –, bien sé que en lo que se cuenta en este relato no pasa nada; mas espero que sea porque en ello todo se queda, como se quedan los lagos y las montañas y las santas almas sencillas asentadas más allá de la fe y de la desesperación, que en ellos, en los lagos y las montañas, fuera de la historia, en divina novela se cobijan.²⁵

Existió una evidente pasión antidogmática en Unamuno, tan fuerte, que se manifestó de forma prácticamente dogmática, lo que siendo una contradicción, no molestó en absoluto a quien siempre se declaró satisfecho de sus contradicciones y tendió a justificarlas, o a cerrarlas con un provocativo *¿y qué?*: “¿Que me contradigo? ¡Y qué más da! No hago ciencia. ¡Si con mis contradicciones contribuyo a que otras la hagan o la deshagan, tanto se me da [...] Cuando alguien, refiriéndose a afirmaciones mías, en realidad o en apariencia discordante entre sí, me pregunta: ¿Pero en qué quedamos? Le contesto: Usted, señor mío, en lo que usted quiera, y yo, ¿qué le importa a usted con lo que me quede?”²⁶.

La contradicción²⁷ era para el escritor el relativismo de creer, – o, al menos, no negar – dos contrarios simultáneamente, era la manifestación más personal de la duda y la expresión de su voluntad feroz de no aceptar servilmente el linealismo simple y acrítico de las explicaciones establecidas; en 1932 escribía “Bienaventurados los que nunca se han sentido en contradicción consigo mismos. ¿Bienaventurados? ¡No! Que no cabe bienaventuranza en el reino del limbo. Ni vive la vida, verdadera vida humana – acaso más que humana – quien no lleva en sí todo un pueblo en perpetua guerra civil”²⁸. Y, por supuesto, también era la precisión soberbia de llevar la contraria... además de la necesidad obsesiva de plantearse y vivir en las propias carnes, y pasando por su filtro intelectual, la vida y la trascendencia, cosa que le lleva a rechazar las vulgarizaciones mostrencas. Ni el amor ni la fe fueron para él, como es sabido, cosa sencilla o resuelta. Del mismo modo que Descartes halló en su situación de duda existencial la prueba fehaciente de su existencia, así Unamuno entendió que nunca creía más en la vida eterna que cuando se hundía en la dolorosa e irresoluble duda. El hecho de reincidir con tenacidad y no huir de las angustias que le ocasionaba el preguntarse, inutilmente, sobre las pruebas del misterio, le llevó a la conclusión de que tales reflexiones eran la prueba de que tenía espíritu religioso, de que amaba desde la duda al escondido Dios de Port Royal y de que la única fe racional posible era, precisamente, dudar con honestidad. Unamuno ignora si hay vida perdurable, ni cómo se accede a su disfrute, pero si existe un Ser creador y ordenador del universo la única forma de amarlo que tiene Unamuno es preguntándose sobre Él, queriendo que, de existir, sea un Dios-para-el-hombre y no aceptando bobamente su existencia, ni las definiciones de receta, y, por consiguiente, negándose la facilidad y el autoengaño, aún a costa de sufrir la desazón de la duda.

Pero ahora debo volver sobre algo anteriormente dicho, si bien no cerrado, para retomar otra vuelta contradictoria del novelista. Unamuno en su intervención final en *San Manuel Bueno, mártir* apunta, corrigiendo a Ángela, un comentario jugoso: “lo que ella dejó dicho de que si Don Manuel y su discípulo Lázaro hubiesen confesado al pueblo su estado de creencia, éste, el pueblo, no les habría entendido. Ni les habría creído, añadido yo. Habrían creído a sus obras y no a sus palabras, porque las palabras no sirven para apoyar las obras, sino que las obras se bastan. Y para un pueblo como

el de Valverde de Lucerna no hay más confesión que la conducta. Ni sabe el pueblo qué cosa es fe, ni acaso le importa mucho."²⁹

La declaración es sorprendente e inválida, en principio, cuanto ha construido previamente para justificar la *necesidad* de que los dos hombres mintieran para lograr la tranquilidad de sus conciudadanos: así, pues, si los feligreses no los iban a creer y pasaban, directamente, a dar crédito a sus obras, si ya no había ni escándalo ni pérdida de confianza en la felicidad eterna, ¿para qué, pues, sirve el sacrificio de Don Manuel y el de Lázaro? Ambos podían haber dejado en paz su conciencia de hombres sin fe y no engañar a sus coterráneos, pues que ningún daño se iba a seguir para los feligreses, toda vez que la novela, entera, la ha escrito Unamuno y el novelista, que sabía desde el inicio los mínimos recovecos de la trama que él inventaba, podría haber contado con esa falta de escándalo o desesperanza, podría haber pintado la incredulidad de los feligreses más atentos a los actos que a las teorías. Y, sin embargo, esta contradicción en la ficción literaria es importante. En primer lugar porque diferencia la parte histórica – la vida de Don Manuel, Lázaro, Ángela y la percepción que los tres tienen de su relación con el pueblo – de la aportación “novelesca”, o sea, la interpretación, que hace con los documentos precedentes don Miguel. Esta actitud remacha la idea de que lo que cuenta en *San Manuel Bueno, mártir* es cierto y que una cosa es lo que piensa Unamuno, como recopilador “literario” que es y otra cosa es lo que personalmente creen los tres personajes históricos que aparecen en los documentos de Ángela. A base de argucias como ésta don Miguel pretende distanciarse literariamente de la posible acusación de que toda la historia es invención suya y así, amén de reforzar la idea de que la historia fue y sucedió en Valverde de Lucerna, aumenta el distanciamiento relativizador de que tanto se ha escrito, y con motivo. En segundo lugar esa contradicción entre lo que opinan los personajes históricos y el juicio literario de Unamuno cuando teje el relato “novelesco”, manifiesta también que, precisamente, donde se dice “la verdad” es en la novela, puesto que el mismo que “salva” a Don Manuel y lo lleva a la vida eterna en la novela, es decir, Unamuno, sabe que no hubiera pasado nada, en contra de lo que en la vida real creyeron los protagonistas. En tercer lugar marca Unamuno, una vez más, el poder del novelista decidiendo la trama y manifestando su voluntad de que los personajes, de modo aparentemente independiente, decidan de su vida y creencias, hasta para equivocarse... pero el novelista, como en *Niebla*, existe al margen de sus criaturas y si bien a éstas les deja opinar, la razón final la tiene él.

Es el juego de reflejos entre realidad-historia, de una parte y entre ficción-literatura, de otra, cuyo resultado final es tan indeterminado y abierto como toda esa trama hecha en *San Manuel Bueno* de espejos múltiples. Si la historia aparece en la novela como real y, a la par, también como historia inventada por el novelista, y, por eso mismo, resulta más ficticia que la novela, ¿quién garantiza, entonces, la veracidad de esa ficción literaria – la novela – que Unamuno declara ser más cierta que la historia que por ella transcurre? Y, por ese orden de cosas, ¿qué certeza *novelesca* hay

de que Don Manuel se salve, realmente, merced a la intervención de Unamuno en la novela? ¿No es todo resultado del sueño de Unamuno? ¿Si el hombre hizo a Dios a su imagen y semejanza, por qué no aceptar que Unamuno inventó esa redención novelesca para salvarse, en la literatura, del vértigo de la nada: de un vértigo no sólo literario, – aunque sí en parte –, y que era, además, un vértigo vital muy real? Unamuno confiesa, y aquí sí hay motivo para creerle, que la angustia que al escribir determinados pasajes él sentía se filtraba y le dolía en su vida real, con la misma sinceridad y presencia con la que sus zozobras personales trasparecían en sus obras de ficción.

La historia: “¡mi leyenda!, ¡mi novela!”

La interrogación última del apartado precedente no tiene nada de retórica, ya que el novelista confiesa en el Prólogo a *Cómo se hace una novela*, redactado en mayo de 1927, rememorando los terribles días del exilio parisino de 1925 en los que la redactó, lo siguiente: “me consumía devorándome al escribir el relato que titulé *Cómo se hace una novela*. No pienso volver a pasar por experiencia íntima más trágica. Revivíanse para torturarme con la sabrosa tortura – de “dolor sabroso” habló Santa Teresa – de la producción desesperada, de la producción que busca salvarnos en la obra”³⁰.

Hablemos, pues, de novela porque cuando Unamuno compone *Don Manuel Bueno, mártir* hace cinco años que ha escrito el texto recién citado, el que incluye la novela autobiográfica de U. Jugo de la Raza.

¡Vivir en la historia y vivir la historia! Y un modo de vivir la historia es contarla, crearla en libros. Tal historiador, poeta por su manera de contar, de crear, de inventar un suceso que los hombres creían que se había verificado objetivamente, fuera de sus conciencias, es decir, en la nada, ha provocado otros sucesos [...] Vivir en la historia y vivir la historia, hacerme en la historia, en mi España, y hacer mi historia, mi España, y con ella mi universo y mi eternidad, tal ha sido y sigue siempre siendo la trágica cuita de mi destierro. La historia es leyenda, ya lo consabemos – es consabido – [...] ¡Mi leyenda!, ¡Mi novela! Es decir, la leyenda, la novela que de mí, Miguel de Unamuno, al que llamamos así, hemos hecho conjuntamente los otros y yo [...] Y he aquí por qué no puedo mirarme un rato al espejo porque al punto se me van mis ojos tras de mis ojos, tras su retrato, y desde que miro a mi mirada me siento vaciarme de mí mismo, perder mi historia, mi leyenda, mi novela, volver a la inconsciencia, al pasado, a la nada.³¹

Es cierto que el historiador, el que interpreta los datos para transformarlos en hechos, resulta un creador, en esa evidencia toma pie Unamuno para tejer su primera madeja en la *con-fusión* que establece en el texto acerca del entretejido historia y leyenda, y de leyenda – entendida como lo fabulado – con novela. La novela unamuniana, así,

quiere fundir *verismo* y *verosimilitud*, a partir de la relación que quiere que se cree entre el texto y un lector entregado y capaz de sufrir, en el curso de la lectura, el proceso ataráxico que lo lleve hasta a vivir y morir con el protagonista, si esos son los extremos que se hallan en la trama. Semejante experiencia es la que el aterrado Jugo de la Raza temió hacer con la emplazadora novela comprada en los *bouquinistes* del Sena, por eso “dejó de soñar al otro y dejó de soñarse a sí mismo”³², porque, en el fondo, lo que hizo es que “dio con el libro agorero y se puso a devorarlo y se ensimismó en él, convirtiéndose en un puro contemplador, en un mero lector, lo que es algo absurdo e inhumano; padecía la novela pero no la hacía”³³. El novelista pide una encarnación del lector en la novela, para que éste se transforme en el personaje mientras la lee, y de esta manera la lectura devenga un trance creador en el que el lector – convertido ya en el personaje – se diluya soñando ser el protagonista de la ficción. Y sólo mediante semejante identificación puede tornarse real la ficción literaria; tan real que haya pasado a ser la vida misma del lector real y formar parte de sus sentimientos.

Si Unamuno puede plantear ese universo de vidas y destinos cruzados en el horizonte de expectativas que es la dialéctica relación de lector-trama-autor, lo es en la medida en que don Miguel no proponía a su público historietas de aventuras, narraciones de exterior, sino mundos de ideas, una forma de pensar, un modo de vivir los sentimientos y hasta caóticas y contradictorias elaboraciones filosóficas. Y, siempre, planteaba el problema de la duda, de la angustia, del silencio ese que es “el fondo de la tragedia universal: Dios se calla. Y se calla porque es ateo”³⁴.

En *Cómo se hace una novela* Unamuno repite que vivir es ir haciendo la propia novela porque la vida es ir creando y es no morir. Mientras se vive hay novela porque no se muere y porque sigue habiendo creación; de ahí la superioridad de la literatura: en ella el personaje de ficción, aunque se muera, no muere porque permanece vivo en el texto, en un “más allá”, en la fama y la memoria de los que han leído... Unamuno, recordando a la pesadísima escritora argentina que lo fue a visitar durante su exilio, escribe que “la mujer de letras, la de su novela y no la mía, [...] fue a buscar a mi lado emociones y hasta películas de cine. [...] Pero la pobre mujer de letras buscaba lo que busco, lo que busca todo escritor, todo historiador, todo novelista, todo político, todo poeta: vivir en la duradera y permanente historia, no morir”³⁵.

El exiliado ha ido tejiendo la novela de U. Jugo de la Raza sin hacerla, mientras contaba cómo la escribiría en el caso de que decidiera ponerse a ello. Ha sido una creación por la palabra; pegada a su vida de trasterrado. Poesía o novela o historia, todo es historia, porque es vida y, por lo mismo, y a la inversa, todo es ficción. La vida también, una ficción real y creadora cuyo *ars faciendi* aconseja Unamuno:

Y yo quiero contarte, lector, cómo se hace una novela, cómo haces y has de hacer tú mismo tu propia novela. El hombre de dentro, el intra-hombre, cuando se hace lector, contemplador, si es viviente ha de hacerse lector, contemplador del personaje

a quien va a la vez que leyendo, haciendo, creando; contemplador de su propia obra. El hombre de dentro, el intra-hombre – y éste es más divino que el tras-hombre o sobre-hombre nietzscheano – cuando se hace lector hácese por lo mismo autor, o sea actor; cuando lee una novela se hace novelista, cuando lee historia, historiador. Y todo lector que sea hombre de dentro, humano, es, lector, autor de lo que lee y está leyendo. Esto que lees aquí, lector, te lo estás diciendo tú a tí mismo, y es tan tuyo como mío: Y si no es así es que ni lo lees³⁶

No cuenta al lector cómo termina la novela de *Jugo de la Raza*, una novela que por ser también del lector bien puede éste escribir el desenlace.

Pero, a cambio, Miguel de Unamuno escribe el verdadero final de la historia-novela de Ángela Carballino, su historia-novela también.

En apartados anteriores daba vueltas a la encarnación y personalización de arquetipos y a cómo, simultáneamente, los protagonistas adquirían categoría simbólica, cosa que está aceptado – y hasta explicado – en el Prólogo-novela de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. En el capítulo IV de esta obra hay un movimiento casi romántico, a lo Víctor Hugo, que es la reivindicación unamuniana de la totalidad de las criaturas, inclusive las geométricas, como materia literaria. Lo expresa meridianamente: “un símbolo puede hacerse hombre. Y hasta un concepto. Un concepto puede llegar a hacerse persona [...] el geómetra que sintiera ese querer desesperado de la unión de la hipérbola con su asíntota nos crearía a esa hipérbola como a una persona, y persona trágica. Y creo que la elipse quiere tener dos focos. Y creo en la tragedia o en la novela del binomio de Newton. Lo que no sé es si Newton la sintió”³⁷.

Don Manuel, Don Moisés, Don Miguel.

Siguiendo con el hilo precedente, Unamuno cree que una frase o un grito, un gesto bastan para descubrir la esencia de un hombre, o para crearlo como ente de ficción:

Si quieres crear, lector por el arte, personas, agonistas-trágicos, cómicos o novelescos, no acumules detalles, no te dediques a observar exterioridades de los que contigo coviven, sino trátalos, excítalos si puedes, quíérellos sobre todo y espera a que un día – acaso nunca – saquen a luz y desnuda el alma de su alma, el que quieren ser en un grito, en un acto, en una frase, y entonces toma ese momento, mételo en tí y deja que como un germen se te desarrolle el personaje de verdad, en el que es de veras real³⁸

Así fue como germinó en Unamuno un sacerdote, beneficiado de la catedral de Salamanca, don Moisés Sánchez Barrado; era un hombre culto, conocedor de varios idiomas, bien puesto en la lengua griega, lector apasionado de Nietzsche que cayó en una profunda crisis religiosa y buscó comprensión y consuelo en don Miguel, quien se transformó en su confesor, su valedor y amigo del alma. Sánchez Barrado era también

amigo del P. Cámara, Obispo de Salamanca, y redactor jefe de *La semana Católica de Salamanca*, que se publicaba con patrocinio del prelado.

Unamuno no guardó toda la correspondencia cruzada entre ellos, lo que resta al historiador estos datos básicos para aquilatar los pasos del pensamiento de los dos corresponsales y medir la incidencia real de esta relación en la elaboración de *San Manuel Bueno, mártir*. Es cierto que la mayor o menor influencia de los hechos de la vida real en un texto literario en nada altera la calidad de la obra, la novela en este caso, pero cuando se trata de poder analizar los procedimientos por los que se produce un sistema de escritura que el autor quiere que sea dependiente de la propia experiencia vital interiorizada, en ese caso, el conocer todos los cabos que configuran el tejido es fundamental. Sólo con todos los datos ante los ojos sería posible valorar su posible traslación a la novela, la elaboración personal que ha decidido el novelista en cada caso, cómo desvió literariamente los distintos momentos de aquella connivencia o el peso concreto que adjudicó a los concretos sucesos vividos para decidir su fusión literaria. Con los testimonios escritos completos acerca de la relación de don Miguel con don Moisés podríamos comprender mejor los muchos niveles de conciencia y pensamiento que Unamuno zurce en su novela y nos resultaría algo más nítido el sistema de elaboración del conjunto. Sin la correspondencia entera se nos dificulta, un tanto, el ingreso en eso que ahora se llama pomposamente "el taller literario" de Unamuno y aunque, por el momento al menos, no es sencillo aventurarse a definir cómo se hizo *San Manuel Bueno, mártir*, gracias a la generosidad de un buen amigo, el profesor Robles, puedo ofrecer los datos que él me entregó para cumplir con la cadena de la transmisión de conocimientos. Espero que un estudioso de Unamuno encuentre pronto más documentos y mejore el análisis de los que ahora disponemos.

La conocida y brillante hipótesis de Sánchez Barbudo identificando como contrafigura real de Don Manuel al sacerdote, escritor y poeta amigo de Unamuno, Francisco de Iturribaría³⁹, ya ha sido contestada muy razonablemente por Pablo Bilbao Aristegui⁴⁰, toda vez que el gran estudioso de Unamuno no había aportado piezas probatorias demasiado consistentes. Por ser los hechos muy conocidos y repetidos en muchos trabajos sobre Unamuno no cabe volver de nuevo sobre ellos.

Se conserva una sola carta de las que escribió Unamuno a don Moisés y ha sido editada por Laureano Robles⁴¹, está fechada el 24 de enero de 1912 y en ella Unamuno, como Rector de la Universidad, le comunica que lo ha nombrado ayudante interino de clases de alemán en el Instituto de Salamanca con sueldo de 500 pesetas mensuales. Esta preocupación material por proveer al amigo de un trabajo que le permita vivir define el sentido de la amistad y del afecto del catedrático de griego que sabe que, además de aconsejar y consolar hay que atender a las cuestiones terrenas de las que tanto depende el ser humano. De las cinco únicas cartas conservadas de entre las que el sacerdote escribiera a Unamuno se puede colegir que en 1921 don Moisés ocupaba una cátedra de latín en el Instituto de

Segovia porque el 29 de enero de 1921 el sacerdote invitó a Unamuno a dar una conferencia en esa ciudad y en ella aludía a que no había escrito a don Miguel desde 1915⁴². Este mismo año, el 11 de febrero acusa recibo de una del novelista, fechada el día 2, le cuenta que la leyó a sus compañeros "excepto lo que es entre usted y yo" y divaga sobre la lectura de *Del Sentimiento trágico de la vida*, sobre su salida de Calatrava, el Seminario diocesano de Salamanca y de cuando "andaba pensando en emigrar". El 1 de septiembre de 1921 vuelve a escribirle rememorando las épocas vividas juntos "después de la *debacle* modernista" y de "una borrachera de racionalismo" que consignó por escrito en unas notas que llevaba. La última noticia es que en 1932 vivía y era catedrático del Instituto de Burgos.

La primera mención de que disponemos a propósito del desgarrado sacerdote aparece en una carta de Unamuno a Pedro Jiménez Ilundain, del 18 de abril de 1904, en ella oculta el nombre del religioso que, andando el tiempo, ya hará público: "los textos de Loisy [andan] en manos de curas jóvenes [...] me acusan de pervertir curas. Soy director de algunos que sienten que se les va la fe [...] empezó por uno de aquí en las garras de Nietzsche. Le metí a leer Sabatier, Harnack, Tatch"⁴³. Las recomendaciones de lectura, como se puede observar, se refieren a teólogos protestantes preocupados por las relaciones entre razón, fe y libertad crítica, así como por la historia eclesiástica. Fueron muy conocidos en los años finiseculares los estudios de Arnold von Harnack sobre el protestantismo liberal alemán, sobre Lutero y la filosofía agustiniana, que tanto interesó a Unamuno por sus relaciones con Port Royal; también gozó de mucha fama Auguste Sabatier, calvinista francés que fundamentó la religión en una íntima necesidad del espíritu e intentó concordar la religión con la ciencia moderna, así como con la filosofía de la historia⁴⁴.

En este mismo 1904, el 29 de diciembre, escribe a Luis de Zulueta: "Un cura íntimo amigo mío, que está pasando por una gran tormenta interior, perdida toda fe en el dogma católico (reserve esta noticia) me decía cuando le leí parte del Quijote, que era una obra teológica, sin teología, una doctrina de la fe [...] LA VERDAD no es lo que nos hace pensar, sino lo que nos hace VIVIR. El criterio vital, el criterio ético, es el supremo [...] (estoy leyendo a Kierkegaard)"⁴⁵. En 1911, en carta del 5 de enero a Juan Zorrilla de San Martín, da ya el nombre:

"Hay aquí un sacerdote beneficiado de esta catedral, redactor en jefe hasta hace poco de la Semana Católica e íntimo amigo mío que no puede ya vivir aquí. Quiere irse a América. ¿Habría sitio para él? Traduce francés, inglés y alemán y ha explicado griego en un colegio eclesiástico... Es un alma atormentada y trágica, cogida por Nietzsche. Ha librado combates por salvar la fe, llegando a enormes renunciamientos [...] Le han denunciado de MODERNISMO [...] el cardenal español, Rafael Merry del Val es la culpa en el Vaticano [...] Las terribles verdades que ha dicho desde la Semana Católica, a este clero de tresillo y merienda [...] le envidian por su inteligencia y saber [...] se llama Moisés Sánchez Barrado"⁴⁶.

En 1915 Unamuno sigue buscándole trabajo, por eso escribe, el 28 de mayo, a Hipólito González Rebollar para que lo recomiende a Cabrera Pinto, director del Instituto de La Laguna para una cátedra de latín durante el curso 1915-16:

"Le conocí en las garras de Nietzsche. Padeció una gran crisis de conciencia; fue acusado de modernismo. Es una alma trágica. Escribiendo mi Sentimiento trágico me he acordado mucho de él [...] En tres años ha hecho el bachillerato, la Licencia y el Doctorado, oposiciones y cátedra. Es un cura lammenaiano. Le he consolado. Sigue de cura. ¿Con qué sinceridad íntima? No lo sé [...] Habría para hacer un libro con sus cosas [...] Conoció a Paco Giner [de los Ríos], en quien fue a buscar, como en mí, un confesor. De pronto le parecerá algo hermético, hosco"⁴⁷

El zanjón del sacerdote caló muy hondo en el ya prevenido Unamuno que, además de destilar su tragedia en *Del sentimiento trágico de la vida* y *San Manuel Bueno, mártir*, iluminó muchas de las páginas que sobre este problema escribió el novelista, de modo especial – pues lo cita – en "Los dogmas en entredicho":

Al acabar de leer la nota oficiosa que la Junta nacional del partido Reformista ha dado respecto a las condiciones en que aceptaría el poder, uno de esos hombres de derecha que ahora se están declarando casi socialistas, nos ha dicho: "¿Pero, hombre, a qué viene esto de la libertad de conciencia? ¡Cómo si no fuera en España todo lo libre que en cualquier otro país pueda serlo! ¿Quién le impide a nadie pensar como quiera y expresar su pensamiento? ¡Sólo nos faltaba que se resucitase ahora lo del artículo 11 de la Constitución y la libertad de cultos y la separación de la Iglesia y del estado y demás antiñallas!"

- ¡Pues claro está que hay que resucitar todo eso! – le hemos contestado – ¡O es que se creen ustedes que vamos a dejar que sigan en pie ciertas disposiciones legales, aunque el espíritu de los tiempos haga que no se apliquen...
- Como por ejemplo...
- Como por ejemplo el derecho de los prelados de la Iglesia Católica Apostólica Romana a inspeccionar la enseñanza pública del Estado y a denunciar a éste al que vierta doctrinas contrarias al dogma y la moral católicas.
- Y cuándo se ha aplicado...
- Aparte de que se ha intentado aplicar, y no hace muchos años, y aquí, en Salamanca, basta que exista la ley. Y como eso hay otras cosas. ¡O no sabe usted que hay en España un ex sacerdote católico, un apóstata del sacerdocio, que no puede casarse civilmente?⁴⁸

La participación de Unamuno en un acto organizado por los protestantes en la Casa del Pueblo de Salamanca el 1 de julio de 1922 pidiendo la libertad de cultos consistió en un discurso en el que, en un momento, volvió, presumiblemente, a su don Moisés: "Hace tiempo recibí una carta de un ex clérigo lamentándose de que habiendo dejado de pertenecer como ministro y como fiel a la Iglesia Romana, la ley española le

impidiese constituir legalmente un hogar y poder presentar como su esposa a la que es compañera de su vida"⁴⁹. La queja de Unamuno apunta a la inexistencia de un Estado laico en España y a que de la interdependencia Iglesia-Estado se deriven problemas para la libertad de los gobernados; en este caso una cuestión de conciencia precipita al ciudadano a vivir en la ilegalidad civil y a no poder resolver una cuestión de convivencia en el plano jurídico administrativo en el que se debería resolver razonablemente.

La historia de don Moisés, que tan directamente vivió Unamuno y tanto le impresionó destila, como es patente, en el capítulo IV de *Del Sentimiento trágico* titulado "La esencia del catolicismo", donde copia un largo texto de Loisy y otro de Lammenais. Pero, como he adelantado, la historia no fue trasladada a la novela tal cual: Unamuno siguiendo sus mismísimos consejos en el *Prólogo* de las *Tres novelas ejemplares*, traspone oblicuamente y en esencia la historia vivida, – en este caso más bien convivida –, con el sacerdote en crisis. Las diferencias entre el cura que ahorcó los hábitos y el párroco de Valverde de Lucerna son obvias para cualquiera que haya leído la novela. Mientras Moisés Sánchez Barrado, muy modernista, reivindicó su libertad de conciencia y pechó con las consecuencias del abandono de la disciplina eclesiástica, en cambio Don Manuel Bueno, que asume literariamente las crisis de conciencia de este cura, no abandona la Iglesia; y esta decisión es de Unamuno totalmente, porque el novelista conocía muy bien los motivos y razones que habían movido a Sánchez Barrado a una secularización "por detrás de la Iglesia", la única que le consintieron. Don Manuel – que es tanto pedazo de don Moisés en su urdimbre intrínseca – en la novela se reviste de la piel del fingimiento ante los feligreses, pero no se eche en saco roto que ésta es una piel que deseó calzar Unamuno y no tuvo valor, o humildad bastante, para hacerlo. Lo cuenta en el *Cuaderno XVII* de los famosos inéditos unamunianos, en un momento en el que reflexiona sobre los sufrimientos que su descreimiento causa a Concha Lizárraga la esposa de Unamuno y madre de sus ocho hijos:

Y pensar que por una necia vanidad y un amor propio fuera de medida le he de dar un infierno en esta vida [...] ¡Ah! ¡Si yo pudiera fingir! ... Cuando me paro y pienso bien en ello tomo miedo y lleno de terror vuelvo atrás. O renunciarle o renunciar a ella, y en uno y otro caso renunciar a mi dicha, porque ella consiste en unir lo que no puede ser unido. ¡Qué de amarguras me esperan y la esperan!⁵⁰

Sin duda, el novelista, en esa forma de vivir que era para él hacer la novela, y en esa forma de escribir una novela que era para él vivir, redimió lo que pudiera tener de conciencia de culpabilidad por haber mantenido su derecho a pregonar su verdad, por encima del sosiego y contento de su madre con anterioridad y de su Concha luego y hasta por encima de la alegría que hubiera podido brindar a esas mujeres protagonizando una ficción del tipo de la que representa el Lázaro novelesco.

La soberbia de la honradez no permitió ceder a Unamuno y cabe pensar que trasmutó aquél movimiento nunca emprendido, al que alude en el cuaderno mentado, en el renunciamiento doble de Don Manuel y de Lázaro. ¿Quién sabe si esa unidad de maestro y discípulo que formaron Don Manuel y el indiano Carballino, no era una recreación vívida, a saber, literaria, del tándem real que componían don Moisés y don Miguel en las horas de sus mutuas confesiones? Y, caso de ser así, (que algo de eso tuvo que haber), ¿quién puede asegurar cuál de los dos personajes de ficción era el escritor y cuál el sacerdote? Presumiblemente Don Manuel Bueno está tan embebido de la faceta unamuniana de consiliario, confesor y desgarrado agnóstico, como de las tribulaciones del sacerdote Moisés Sánchez Barrado, enfrentado a sus determinaciones; y Lázaro, el resucitado, debe tener tanto del Moisés discípulo que acude al maestro hasta para plantearle sus cuestiones laborales, como del Unamuno que no aceptó interpretar una ficción; y es que conviene tener en consideración, al respecto, que si Lázaro en la novela pactó con la vía de las apariencias lo hizo llevado de la mano de un Don Manuel que también sacrificaba su íntima convicción. Unamuno careció de esa mano conductora y la que le pudo tender su amigo y penitente don Moisés (su Lázaro particular) tampoco le llevaba a la simulación, sino más bien a todo lo contrario. Don Miguel, de acuerdo con sus ideas, vertió en la novela, con las esperanzas de una vida terrena más feliz para la gente menuda en una España ya presumiblemente pronto democrática, también los posos que le agobiaban en aquellos finales de 1930 y eran harto antiguos: agonías, esperanzas, vanidades, renunciaciones reales, renunciaciones deseadas y renunciaciones incumplidas. Y soñó, creó y vivió la novela a la manera que Dios sueña la historia del mundo todo ... – según dice Unamuno –, ese donquijotesco pensador, vestido de pastor protestante que por mano de Calderón, pidió en la clausura de la *Vida de Don Quijote y Sancho* que le dejaran vivir eternamente su novela, con aquel entre suplicante e imperativo “No me despiertes si sueño”⁵¹.

Notas

¹ Acerca de la estancia de Unamuno en Canarias y de su trabajo durante aquella estancia da noticia Sebastián DE LA NUEZ: *Unamuno en Canarias. Las islas, el mar y el destierro*, La Laguna Universidad de La Laguna, 1964.

² La mayoría de las referencias epistolares que manejo en este trabajo y, concretamente, las que se refieren a don Moisés Sánchez Barrado las debo a la generosidad de mi buen amigo, y excelente estudioso de Unamuno, Laureano Robles, a cuya paciente cordialidad debo no pocas informaciones biográficas sobre don Miguel. Vaya desde aquí mi gratitud por su afectuosa disponibilidad.

En el Archivo de la Casa-Museo de Unamuno, en Salamanca, se conservan las cartas citadas en esta nota, no así las escritas por don Miguel. // *Cartas 1903–1933. Miguel de*

Unamuno y Luis de Zulueta, recopilación, prólogo y notas de Carmen de Zulueta. Nota biográfica de A. Jiménez Landi, Madrid, Aguilar s.f.

³ Existen muchos testimonios de las relaciones de Unamuno con los intelectuales españoles y extranjeros en los epistolarios publicados o inéditos; también se ha estudiado esta faceta de la vida de Unamuno, entre otros en los estudios de Manuel GARCÍA BLANCO. En torno a Unamuno, Madrid, Taurus, 1965 y de José TARÍN-IGLESIAS; *Unamuno y sus amigos catalanes*, Barcelona, editorial Peñíscola, 1966.

⁴ En Luis L. CORTÉS: "La leyenda del lago de Sanabria", en *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, 4, (1948), pp. 94-114. Marcelino Menéndez y Pelayo recuerda que, ya en el siglo XIII, la crónica latina del pseudo Turpín alude a una "Lucernam [...] quae est in valle viridi", que hizo frente al ataque de Carlomagno y terminó sepultada en una fétida laguna, en *Orígenes de la novela*, *Obras Completas*, XIII, Santander, 1947, p. 307.

⁵ Sobre la biografía de Unamuno aparecen constantemente datos – de más o menos enjundia – y nuevas interpretaciones – también de variable credibilidad y fuste –, pese a lo cual sigue siendo un clásico la justamente muy citada biografía de Emilio SALCEDO: *Vida de don Miguel*, Salamanca, Anaya, 1970.

⁶ Laureano Robles me contó que había visto la pistola, guardada por los hijos del escritor, y que en ella hay una inscripción: "De Miguel de Unamuno a Miguel de Unamuno". A este intento de suicidio alude en *Cómo se hace una novela*, y asimismo al modo en que su mujer, Concha, lo evitó: "En un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vio en las garras del Ángel de la Nada, llorar con un llanto sobre-humano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternas, sobre-humanas, divinas, arrojándose en mis brazos: "¡hijo mío!" Entonces descubrí todo lo que Dios hizo para mí en esta mujer, la madre de mis hijos, mi virgen madre, que no tiene otra novela que mi novela", Madrid, Ediciones Guadarrama, 1977, p. 83. Es imposible no relacionar este momento de la vida de Unamuno de 1897 con la escena de *San Manuel Bueno, mártir* en que al sacerdote que grita en el púlpito la frase evangélica "¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?", responde su madre desde el suelo "¡Hijo mío!", estremeciéndose a los feligres, ed. cit. p. 36.

⁷ Existe una fotografía del matrimonio Quiroga-Unamuno con don Miguel en la que es patente el mal que aquejaba a la hija del escritor, la reproduce Emilio SALCEDO, *op. cit.* p. 387.

⁸ "He aquí mi tentación mayor [...] Mi pobre padre, que murió de cerca de noventa años, se pasó la vida, según me lo confesó él mismo, torturado por la tentación del suicidio [...] Y yo la he heredado. ¡Y cómo me llama ese agua que con su aparente quietud – la corriente va por dentro – espeja al cielo!", *op. cit.* p. 46.

⁹ Sobre los problemas de lenguaje, de comunicación dialógica y la función literaria del espejo y los tropos que lo representan véase Iris M. ZAVALA: *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Barcelona, Anthopos, 1991.

¹⁰ Visión "contemplativa" bastante alejada de la que ofrece *Paz en la guerra*; esa faceta casi "quietista" la estudia Carlos BLANCO AGUINAGA: *El Unamuno contemplativo*, México, El Colegio de México, 1959. La etapa de compromiso político socialista la estudió Rafael PÉREZ DE LA DEHESA: *Política y sociedad en el primer Unamuno*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

¹¹ *San Manuel*, p. 59. A propósito del significado de *Niebla* y los problemas estructurales del personaje Augusto Pérez vid. el ejemplar análisis de Geoffrey Ribbans: *Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid, Gredos, 1971.

¹² *San Manuel*, p. 58.

¹³ San Manuel, p. 33.

¹⁴ Ibid. p. 43.

¹⁵ Ibid. p. 47.

¹⁶ Elías DÍAZ: *Revisión de Unamuno. Análisis crítico de su pensamiento político*, Madrid, Tecnos, 1968, especialmente el capítulo V "Implicaciones generales de su pensamiento político. Liberalismo elitista e irracionalismo antiliberal. Las contradicciones de Unamuno".

¹⁷ "¡Mea culpa, mea maxima culpa!", *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 13 de abril de 1914. Más tarde lo incluyó en *Mi vida y otros recuerdos personales*.

¹⁸ "Programa para un cursillo de filosofía moral barata", *Ahora*, Madrid, 29 de noviembre de 1935. La filosofía de la "alterutalidad" – barata o no – le llevó a saludar el alzamiento de los militares fascistas en 1936, equivocación de la que lo sacó en el penoso acto del Paraninfo salmantino, como es sabido, el zafio matonismo cuartelero de Millán Astray. Sobre las actitudes de Unamuno desde la sublevación fascista hasta su muerte en diciembre de 1936 sigue siendo utilísimo el estudio de Luciano GONZÁLEZ EGIDO, *Agonizar en Salamanca. Unamuno (julio-diciembre 1936)*, Madrid, Alianza editorial, 1988.

En otro orden de cosas el argumento de la 'alterutalidad' es un intento de resolver la tensión jansenista de conciliación necesaria de contrarios en que vivía.

¹⁹ Glosa el final de la *Vida de Don Quijote y Sancho*: "¡Y si es la vida sueño, déjame soñarla inacabable!", Madrid, Espasa-Calpe, 1938, p. 345.

²⁰ El prólogo a que aludo lo escribió para la edición conjunta que preparó de esta novela y de las tres ejemplares: *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez, Un pobre hombre rico o El sentimiento cómico de la vida y Una historia de amor*. En él, tras afirmar que a los protagonistas de las cuatro obras los emparenta "el pavoroso problema de la personalidad", afirma que "Don Manuel Bueno busca, al ir a morir, fundir – o sea salvar – su personalidad en la de su pueblo". Todo en ed. cit. p. 19.

²¹ En *Tribuna Médica*, año III, nº 13, Valencia, febrero de 1909.

²² San Manuel, p. 44.

²³ Ibid. p. 43.

²⁴ Ibid. p. 59.

²⁵ Ibid. p. 60.

²⁶ "¡Mea culpa, mea maxima culpa!", loc. cit.

²⁷ Sobre los sistemas que rigen el pensamiento de Unamuno y su dialéctica entre la bipolaridad y la unicidad vid. Gonzalo NAVAJAS: *Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional. Una lectura posmoderna*, Barcelona, PPU, 1988.

²⁸ "Ascensión y asunción", *El Sol*, Madrid, 7 de julio de 1932.

²⁹ Ibid.

³⁰ *Cómo se hace una novela*, ed. cit. p. 35. Sobre la génesis de esta obra sigue teniendo validez el análisis de Armando F. ZUBIZARRETA: *Unamuno en su "nivola"*, Madrid, Taurus, 1960.

³¹ Ibid. pp. 64-65.

³² Ibid. p. 72.

³³ Ibid. p. 102. Quizá no sea baladí recordar en este punto que Don Manuel pide a Ángela

³⁴ Ibid. p. 77.

³⁵ Ibid. p. 83.

³⁶ Ibid. p. 102.

³⁷ *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Espasa-Calpe, 3ª edición, s.f. pp. 21-22.

³⁸ *Ibid.* p. 24.

³⁹ Antonio SÁNCHEZ BARBUDO: *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama, 1959, concretamente el análisis comparativo entre "San Manuel Bueno, mártir y El Vicario de Rousseau", pp. 161-183. Sus obras completas fueron publicadas por la Junta de Cultura de la Diputación de Vizcaya en 1920.

⁴⁰ en *Pérgola*, junio, 1992.

⁴¹ *Epistolario inédito de Miguel de Unamuno*, I, ed. de Laureano Robles, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 297, carta 175.

⁴² Esta carta no fue conservada por Unamuno.

⁴³ *Epistolario americano de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Servicio Universitario de Publicaciones, 1996, p. 182, carta 58.

⁴⁴ Acerca de las tendencias de un humanismo ateo en Unamuno sigue siendo útil el trabajo de Armando F. ZUBIZARRETA: *Fras las huellas de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1960.

⁴⁵ *Cartas 1903-1933. Miguel de Unamuno y Luis de Zulueta*, recopilación, prólogo y notas de Carmen de Zulueta; Nota Biográfica de A. Jiménez Landi, Madrid, Aguilar, s.f., p. 83.

⁴⁶ *Epistolario americano*, e.d. cit. p. 362, carta 197 y *Epistolario inédito*, ed. cit. p. 286, carta 164.

⁴⁷ He conocido las parte de esta carta, inédita, por amabilidad de Laureano Robles, que es quien la posee.

⁴⁸ *El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1918.

⁴⁹ "Sobre la libertad de cultos", en *España Evangélica*, III, nº 28, 6 de julio de 1922, p. 219, y en Patrocinio RÍOS SÁNCHEZ: *El reformador Unamuno y los protestantes españoles*, Tarrasa, Ed. Clie, 1993, pp. 110-111.

⁵⁰ Apud. Pedro CEREZO GALÁN: *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Editorial Trotta, 1996. Sobre las anotaciones en los cuadernos y el proceso de crisis raro es el estudioso de Unamuno que no ha escrito, pero recuerdo, por los datos que manejan y la sensibilidad de la interpretación, a Antonio SÁNCHEZ BARBUDO, op. cit. y Luciano GONZÁLEZ EGIDO: *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1983.

⁵¹ Madrid, Espasa-Calpe, 1938, p. 345.

DESINTEGRACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN EN LA NOVELA DE DON SANDALIO, JUGADOR DE AJEDREZ DE MIGUEL DE UNAMUNO

Gabriella MENCZEL

La novela de *Don Sandalio, jugador de ajedrez* es una de las obras más emigmáticas de Miguel de Unamuno, y posiblemente ésta es la razón por la que la crítica literaria no le ha dedicado demasiada atención hasta hoy. Como en varias otras obras suyas, en esta novela también se trata de una situación psicológica que desembocará en la problemática de la relación entre el autor y su obra. El objetivo de este pequeño análisis sería presentar el desenvolvimiento de la narración de la obra, el proceso de desintegración a varios niveles, y el cómo de la reconstrucción de la unidad que, al fin y al cabo, da la impresión de una totalidad, o sea la identificación del sueño personal con la creación objetiva, o para expresarlo de otra forma, la formación de una sustancialidad partiendo del vacío. La mayoría de los estudios sobre la novela se dedica a la interpretación de la visión del mundo mediante un método descriptivo de los elementos que aparecen a lo largo de la obra (símbolos, problemática de la personalidad, alusiones literarias, situación de la novela dentro de la obra unamuniana). A mi parecer, respecto a los aspectos formales, hay todavía un espacio sin analizar a fondo. Por eso he decidido tomar otro punto de partida para acercarme a la novela: me interesan, en primer lugar, las funciones de la forma narrativa y su relación integrante con el contenido.

La característica fundamental de la obra es la ambigüedad. Ambigüedad a todos los niveles (en cuanto a la estructura, al simbolismo, a las contradicciones semánticas ...), lo que naturalmente provoca un efecto de inseguridad. Crear incertidumbre es una técnica muy frecuentada por Unamuno. Ya en el Prólogo nos

enfrentamos con la problemática del narrador. El narrador se distancia a través de sus numerosas máscaras: en el Prólogo habla un yo del autor implícito – que se dirige a sus posibles lectores –, disimulando además, que es Unamuno mismo. Este autor nos cuenta el origen de las cartas que leeremos a continuación, las que le había mandado un desconocido (llamado Felipe), cartas que en realidad son de un amigo suyo (que será el narrador de las cartas), las cuales informan sobre un hombre llamado Don Sandalio. Se trata, pues, de la trasposición de tres niveles, tres narradores: el autor implícito, Felipe y el epistológrafo. Naturalmente, tampoco se puede pasar por alto a Unamuno, que traspasando los límites de la ficción, está presente en todos los niveles mencionados como escritor de la obra, que – a fin de cuentas –, se identifica con todos los personajes que aparecen. Unamuno se trasvasa en los personajes de su novela, que van recobrando su identidad reconstruida en la entidad del autor.

Para resumir el procedimiento paralelo de desintegración y reconstrucción en la novela, quiero repasar esquemáticamente los puntos claves de mi estudio, y destacar sólo sus aspectos más interesantes. Primero, la estructura. Ya al abrir la obra, se percibe que tenemos un texto fragmentado, con partes numeradas y separadas por un espacio, de distinta longitud. Frente a la imagen fragmentaria de la primera lectura, hemos llegado a la conclusión de que se trata de una estructuración consciente, hay un marco (prólogo y epílogo) con un eje central (cuando interviene el autor implícito). Además, hay un punto de cambio en el desarrollo de los acontecimientos (la carta 14 es la única en la que no se menciona la figura de Don Sandalio); después de esta carta el ajedrecista ya no vuelve más al Casino. Asimismo, en la última carta encontramos alusiones correspondientes a la primera: el narrador busca un “apacible rincón” para esconderse de la sociedad, donde no conozca a nadie; mientras que en la última, él huye de ese rincón a donde le persigue “la sombra enigmática de Don Sandalio el ajedrecista”. Al parecer, el narrador tiene el plan de encontrarse personalmente con su destinatario Felipe, y quiere continuar “de palabra este diálogo” sobre la novela de Don Sandalio. Lo curioso de la expresión “de palabra” es que, por un lado, se refiere a la interrupción de la correspondencia por escrito, y por otro lado, aparece sólo una vez más a lo largo de la obra, – en la séptima carta – al hablar de la impertinencia de los mirones, que “no se limitaron a mirar o a comentar de palabra las jugadas, sino que se pusieron a hablar de política”. Los mirones son los que comentan “de palabra” las jugadas, es decir, el discurso hablado en este caso sugiere inautenticidad, frente al acto religioso de la jugada silenciosa de Don Sandalio. El último párrafo de la última carta también hace alusión al acto sagrado de la creación de la novela por escrito (que en este punto concluye el narrador) y propone una continuación en un diálogo pronunciado; el cual, por esta misma analogía, no podrá tener la misma función, ni el mismo interés, puesto que la novela de Don Sandalio ya está terminada.

El segundo aspecto que quiero abordar es el de los símbolos, que asimismo muestran ese vaivén de desintegración – reconstrucción. La naturaleza como fondo

reúne todos los elementos significativos de la novela: se entrelazan Robinsón, Don Quijote, espejo y sueño, formando una unidad coherente estructural y semánticamente. Hay tres grupos de símbolos. Los que aparecen en la primera parte, – antes de la noticia de la muerte de Don Sandalio –, pero que la anuncian de antemano (Robinsón y Don Quijote). Estas figuras, a pesar de su soledad y aislamiento representan la libertad y la creatividad. El segundo grupo es el que está presente desde el principio hasta el final. Frente a la dominante presencia del vacío por la construcción elíptica del roble y del caserío, la hiedra perenne y los pájaros indican renovación, infinitud. La muerte de las olas del mar también es temporal, pues la circulación del agua las renueva continuamente. La cárcel, el hecho de despojar a Don Sandalio de su libertad física, significa directamente la muerte exterior. Pero al poder seguir con el ajedrez, queda libre espiritualmente en su interior. El autor de las cartas, por supuesto, duda de que Don Sandalio haya muerto, esto le parece “un truco”, parte de la jugada. Es más bien una acción contra la muerte. La carta 18 acaba con la pregunta “¿Resucitará?”, lo que nos sugiere que esa proyección suya no desaparece, Don Sandalio en realidad no muere.

La crítica ha profundizado bastante en la interpretación del simbolismo del ajedrez, relacionándolo con la autenticidad de los jugadores – frente a la inautenticidad de los mirones –, con la búsqueda espiritual de certidumbre, con el combate agónico de esperanza y desesperanza, con la libertad de una existencia exenta de los problemas cotidianos (ya que a Don Sandalio no le interesan los problemas inventados del ajedrez, sólo los que surgen durante la jugada), con la posible escapada espiritual de la prisión. Quizá se pueda añadir una acepción más: las figuras del ajedrez están manejadas por una mano exterior, un poder superior, el ajedrecista interviene a su pura voluntad en su suerte, pero no de manera completamente independiente de los pasos del otro jugador. Aquí podemos descubrir una analogía curiosa con la creación de la novela que asimismo consta de tres elementos constitutivos: el autor, el lector y la obra. La novela se crea dependiendo tanto del autor como del lector – al igual que la partida de ajedrez depende de ambos jugadores –, y de que ambos disponen de cierta libertad inventiva.

El tercer grupo de símbolos son el espejo y el sueño, que se presentan después de enterarse el narrador del fallecimiento de Don Sandalio. A pesar de la proyección de la personalidad mediante la reproducción de las copias de un original en los espejos que reflejan sólo sombras, o sea únicamente el exterior, la superficie de las personas, justamente “la galería de espejos empañados” es el lugar donde se realiza el diálogo verdadero consigo mismo. O para decirlo de otra forma, allí es posible la creación auténtica. Los espejos sirven para crear un ambiente brumoso, transitorio, de ensueño, simbolizando a la vez la desintegración de la personalidad del narrador y de Don Sandalio (otro tema muy elaborado por la crítica). Pero siguiendo el hilo del pensamiento de la carta 19, en realidad lo que se ve en el espejo no es la persona misma, sino solamente una sombra. Aludiendo a Píndaro, el hombre es ‘sueño de una

sombra'. A pesar de todo eso, en la opinión del narrador los casineros son más bien "sombras de sueños", además de sueños del escritor de las cartas ("sombras de sueños míos"); mientras que Don Sandalio se distingue de ellos por ser capaz de soñar. Después de la conversación con el yerno de Don Sandalio, el narrador da cuenta de sus meditaciones respecto a los motivos mencionados: sombras, sueños, espejos...etc. Una vez le parece haber visto una sombra humana que no tenía la intención de reconocerle. En este punto se menciona explícitamente que esa sombra "se proyectó sobre lo más hondo de mi conciencia" También tiene la sensación de que esa proyección era Don Sandalio, pero el del mundo exterior, el de su familia, y no el ajedrecista. Sin embargo, estos recuerdos no son más que invenciones, ya que ni siquiera es consciente de si estaba despierto o dormido; se le confunde el pasado con el futuro, no está seguro de la frontera entre la realidad y sus invenciones, ni entre su propia identidad y la de Don Sandalio. Se aniquilan el tiempo, la realidad, la personalidad.

En el espejo, pues, se refleja una imagen que es sólo una sombra, es decir, el yo exterior (que en este caso corresponde al Don Sandalio del mundo exterior), y el yo exterior resulta signo del yo interior, o sea 'sueño de una sombra', donde el yo interior es el sueño ("mi Don Sandalio", el ajedrecista). El sueño es necesario para revelar el interior, lo auténtico, por consiguiente, Don Sandalio sueña. Y justamente los medios para crear, hacer una novela son el sueño y los espejos, como leemos en la carta 23: "busca en esta ciudad en que vives un café solitario – mejor en los arrabales –, pero un café de espejos, enfrentados y empañados, y ponte en medio de ellos y échate a soñar. Y a dialogar contigo mismo. Y es casi seguro que acabarás por dar con tu Don Sandalio. ... Y tú mismo mientras le sueñes y con él dialogues te harás novelista."

Queda clara la relación del espejo con la filosofía narrativa que se revela en la novela. Las alusiones al cómo hacer una novela comienzan cuando el autor de las cartas, a pesar de sus intenciones explícitas, empieza a recibir noticias de la vida privada de Don Sandalio, o sea nada más enterarse de la muerte del hijo de su compañero. Según los asertos metanovelescos de la propia obra, el elemento fundamental de la novela es, por un lado, la creatividad, la innovación; y por otro lado, toda novela debe ser autobiográfica; tercero, la problemática central de una novela es necesariamente la personalidad, con palabras de Píndaro "¡hazte el que eres!", que es la personalidad del creador que se va formando mediante el nacimiento de la novela; cuarto, en la novela más pura falta el argumento que se tendrán que inventar los lectores; y finalmente, la novela verdadera es enigmática (pues, las novelas de los casineros son "esfinges sin enigma", mientras que la reina del ajedrez no es esfinge, "pero tiene su enigma ... ¿Quieres más novela que ésta?" /carta 22/). Según el narrador de las cartas, para Don Sandalio no existe otra figura femenina que la reina del ajedrez, que es enigmática, recorre el tablero "de cabo a cabo", con lo que configura la novela verdadera. Tomando en consideración el título, lo que tenemos a mano es la novela de Don Sandalio, pero en realidad apenas se nos proporciona datos

sobre él, y menos todavía sobre su personalidad; ello, en contraste con el narrador, de cuyos deseos, sueños, sensaciones y meditaciones se nos informa continuamente. Por consiguiente, podemos afirmar que si la verdadera novela es un enigma, la historia de Don Sandalio es este enigma mismo.

La desintegración de la personalidad se reconstruye a través de la escritura de las cartas, a través de la creación de la obra, a lo largo de la cual el yo encuentra su propia personalidad, y se apunta a la inmortalidad (aquí me refiero al punto cuando se cuestiona la muerte de Don Sandalio). Según la confesión del narrador mismo, al escribir se alivia, siente "desahogo", se libra de los sufrimientos, del temor, vence a la muerte.

La última pregunta que queda abierta es la del autor de las cartas. La crítica ha discutido bastante de si tenemos que aceptar o no la respuesta de Unamuno al final, en el Epílogo, según la cual Don Sandalio "se ha puesto fuera de sí para mejor representarse y a la vez disfrazarse y ocultar su verdad." En la mayoría de los estudios se llega a la conclusión de que es sólo un intento de Unamuno de desviar al lector. En realidad, la novela misma y sobre todo el Epílogo, dan la clave para solucionar esta cuestión. Unamuno a primera vista queda fuera de la obra, poniendo el Prólogo y el Epílogo de marco, en los que cuenta que un lector desconocido (será el narrador en primera persona) le había mandado las cartas, y él solamente las publica. No obstante, Unamuno efectúa una jugada semejante a la del escritor de las cartas, al igual que el epistológrafo que al inicio sólo mira el juego de Don Sandalio, pero que luego llegará a ser su compañero y a intervenir en las partidas. Así, Unamuno también declara que él solamente da a conocer las cartas (como actitud correspondiente a la del mirón), pero que en el centro de la novela interviene con una nota comentando el contenido de las cartas. Aunque al parecer Unamuno (como autor real) no entre en la obra, en realidad forma parte integrante de la novela. El segundo párrafo del Epílogo revela el truco: todos los personajes de la novela (el autor de las cartas, Felipe y Don Sandalio) son figuras de "una galería de espejos empañados", que se reproducen como copias de un original, que será Unamuno mismo. Unamuno, autor real de la novela, "no habla en realidad más que de sí mismo", porque toda obra es una "autobiografía novelada". Escribir novelas equivale a la creación divina ("novelar es crear"), y el creador "al crear personajes se está creando a sí mismo". Naturalmente tampoco se puede excluir del círculo al lector, que entra en el juego de manera semejante (si recordamos la analogía entre autor – lector y los dos jugadores de ajedrez), ese lector, participante activo que siempre cumple una función especialmente destacada en Unamuno, que también deben autocrearse los argumentos mediante la lectura, – su propia creación –, y que así evidentemente forma parte de la "galería de espejos empañados", de los dobles de Unamuno. Diríamos con las palabras del Epílogo: "me he propuesto escribir la novela de una novela ..., y escribirla para mis lectores que yo me he hecho a la vez que ellos me han hecho a mí." En conclusión, a través de la escritura y la lectura de la novela

(las dos formas de crear), Unamuno y el lector deben traspasar los escalones desintegrantes para llegar a los reconstructivos de su propia personalidad ("El problema más hondo de nuestra novela" es "de ser o no ser" /carta 22/).

Bibliografía

- Díaz-Peterson, Rosendo: *Las novelas de Unamuno*, Scripta Humanística, 38, Potomac, Maryland, 1987
- Gullón, Ricardo: Don Sandalio o el juego de los espejos, in: *Autobiografías de Unamuno*, Ed. Gredos, Madrid, 1964, pp. 312-330.
- Longhurst, C.A.: Introduction, in: *Miguel de Unamuno: San Manuel Bueno, mártir and La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, Manchester University Press, 1984
- Lowe, Jennifer: The Loneliness of the Long-Distance Letter-Writer: Reflections On and In Unamuno's *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, in: *Forum for Modern Language Studies* 1993 Jan., 29 (1)
- Marías, Julián: *Miguel de Unamuno*, Colección Austral, Espasa-Calpe Argentina, S.A., Barcelona, 1950
- Sánchez Barbudo, Antonio: La novela de Don Sandalio, in: *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Ed. Guadarrama, pp. 183-189.
- Shaw, Donald L.: Concerning Unamuno's *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, in: *Bulletin of Hispanic Studies* 54 (1977), pp. 115-123.
- Shaw, Donald L.: *La generación del '98*, Ed. Cátedra, S.A., Madrid, 1982
- Wyers, Frances: *Miguel de Unamuno: The Contrary Self*, Tamesis Books Limited, London, 1976
- Zavala, Iris M.: *Unamuno y el pensamiento dialógico*, Anthropos, Barcelona, 1991

EL NO-EXISTENTE CABALLERO

(Unamuno y Macedonio Fernández)

por

László SCHOLZ

No cabe duda que Borges tiene razón al declarar que los antecedentes los descubrimos por lo general a posteriori, ya que "cada escritor crea a sus precursores"¹ y modifica nuestro concepto del pasado, y sólo desde su perspectiva percibimos lo común entre obras aparentemente heterogéneas. En el caso de la influencia de Unamuno en las letras latinoamericanas sin embargo no tendríamos que valernos de este principio para explicar el profundo silencio sobre su presencia en los textos de autores como el propio Borges y Macedonio Fernández puesto que la semejanza de las obras de los tres siempre debía ser llamativa. Según lo mostré en otra oportunidad² Borges no sólo le envió sus primeras obras y le escribió más de una carta a Unamuno sino que durante años remedió "ciertas fealdades" de don Miguel³, memorizó sus textos y, según lo indica una larga serie de citas, aceptó varios principios estéticos y filosóficos del maestro español; baste con mencionar sus criterios del tiempo, de la eternidad, del sueño, de la metáfora o sus respectivas interpretaciones del *Quijote* o también una larga lista de ídolos literarios comunes (Schopenhauer, De Quincey, Plótino). Con todo ello ni Borges ni la crítica ha reconocido la profundidad de su relación: si bien Borges publicara sobre Unamuno algunos textos en los años 20 y 30, más tarde lo mencionó sólo esporádicamente y, con frecuencia, de manera negativa o burlona; la crítica no ha producido hasta la fecha sino seis o siete breves estudios entre los cuales solamente los trabajos de Roberto Echavarrén⁴ y del traductor A. Kerrigan⁵ constatan explícitamente la deuda de Borges con Unamuno.

En el caso de Macedonio Fernández no disponemos ni siquiera de tales hallazgos: que sepamos él no mantuvo correspondencia con Unamuno, no escribió reseñas ni homenajes como tampoco lo mencionó en sus obras; queda sólo una referencia irónica que hizo, naturalmente, Borges en el prólogo de una antología⁶: "Esta superstición de lo argentino lo movió a opinar que Unamuno y los otros españoles, se

habían puesto a pensar, y muchas veces a pensar bien, porque sabían que serían leídos en Buenos Aires.”; tampoco hay huellas firmes en la crítica, ni en las monografías (F.H. Schimonovich, N. Lindsrom, N. Salvador, J. A. Engelbert), las ediciones críticas (Obieta, Camblong) ni en las enciclopedias literarias (P. Orgambide-R. Yahni); el único texto relevante será el citado estudio de Echavarren quien presenta una argumentación ejemplar sobre la secuencia Galdós-Unamuno-Fernández-Borges para afirmar que si bien *Niebla* y *Cómo se hace una novela* producen un efecto notorio en Fernández, éste “no nombra a Unamuno, pero recoge su gesto.”, mientras Borges pretende tener una solución “original” a la inversión del lector/personaje como si desconociera la argumentación de Fernández⁷.

También las fechas de las obras principales de los dos autores son indicativas: si bien el *Museo de la Novela de la Eterna* se publicó sólo en 1967, es más que evidente que se trata de un hermano mayor de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) y de *Papeles de Recienvenido* (1929), y que fue concebido y en parte elaborado en los últimos años de la década veinte y comienzos de los años treinta, justamente cuando Unamuno escribió *Cómo se hace una novela* (1925) cuya versión española fue publicada en 1927, en Buenos Aires, y *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* (1930-1933). Además, muchas de las ideas estéticas de éstas, habían estado presentes en *Niebla* (1914) y en los textos que Unamuno publicara en la prensa española y argentina. Por ejemplo, el motivo de los personajes sombra que viven en un ambiente vacío ya estaba, entre otros textos, en el relato de *La ciudad de Espeja* (1921); o el leit-motif de *Don Sandalio*, el ajedrez ya era tema de varios artículos, entre ellos de “Sobre el ajedrez” (*La Nación* de Buenos Aires el 3 de junio de 1910) y de “El ajedrez y el tresillo” (*Nuevo Mundo*, el 14 de noviembre de 1914), como el elemento del juego aparecía en “Paciencia y barajar” y “El juego del hombre”, etc. Para la evidente presencia del juego y del ajedrez en el ambiente rioplatense, baste con referirnos al *Pan Juego*, la *Pan Lengua* y otras invenciones geniales de Xul Solar⁸, amigo íntimo de Fernández y de Borges.

En este contexto, el silencio de Fernández, igual que en el caso de Borges, me parece intencionado: intenta ocultar semejanzas mayores. De hecho, una simple revisión de algunas de sus ideas estéticas revelará el grado de congruencia que existe entre Fernández y Unamuno. Los dos basan su estética en el rechazo del arte mimética: en el caso de Unamuno hay una serie de categorías (por ejemplo, el teatro de la vida, la vida como sueño, la discontinuidad del yo perceptor) que ponen en tela de juicio la referencialidad del lenguaje literario; en *Don Sandalio*, por ejemplo, declara en el prólogo y confirma en el epílogo la falta de importancia de las fechas y y de las referencias a lugares y tiempos en una novela; Fernández, a su vez, descarta vehementemente todo “psicologismo”, o sea, cierto realismo, y la creación del sentimiento de la verosimilitud en el lector le parece una “alucinación”⁹ inaceptable e inútil; las obras miméticas según él no hacen sino nombran unos temas agradables que desatan la imaginación del lector quien, en última instancia, gozará de sus

"propios tesoros de fantasía emocional"¹⁰. El núcleo tradicional de toda obra épica, el argumento les parece redundante a los dos autores: el maestro español insiste en el breve ensayo "Y va de cuento..."¹¹ en que sus historias hay "un gravísimo inconveniente", el de carecer de argumento, dando más importancia "a las perlas que no al hilo en que van ensartadas". Para Fernández el asunto no tiene calidad artística, hablar de asunto le significa hablar de ética¹²; las técnicas tradicionales de la elaboración del argumento las tilde de inservibles para el arte: "Calderón en su infantil impresión de confusión de ensueño y realidad, Shakespeare explotando los sosías, y lo mismo los fáciles y repetidos simbolismos que se usan en el cine, no son técnicas, no tienen categoría artística"¹³. El lugar del argumento pasa a ocuparlo la situación, una única situación que es alfa y omega de la obra, que es mucho más poderosa que los personajes que actúan en ella, y que es, en última instancia, una invitación ofrecida al lector para la creación. Las situaciones de Fernández y de Unamuno tienden a centrarse en el mismo proceso creador: "Héteme aquí ante estas blancas páginas..." es la primera frase enfática y repetida de *Cómo se hace una novela*, y luego unas páginas más adelante nos enteramos de que "la mejor manera de hacer esa novela es contar cómo hay que hacerla"¹⁴; el protagonista es naturalmente un alter-ego del autor y vacila entre leer y no leer una novela; en el citado texto de "Y va de cuento..." Unamuno es aun más explícito al trazar esa situación: "Y mi héroe, delante de las blancas o agarbanzadas cuartillas, fijos en ellas los ojos, la cabeza entre las palmas de las manos y de codos sobre la mesilla de trabajo... se decía: 'Y bien, ¿sobre qué escribo ahora yo el cuento que se me pide?'"¹⁵ Los vastos fragmentos que constituyen la obra novelística y ensayística de Fernández prácticamente todo apunta a una situación autorreflexiva sobre el yo y el proceso de crear, el ver hacer la obra; los *incipit* de varios capítulos del *Museo de la novela de la Eterna* se basa en preguntas así: "¿Qué hay hoy en la novela?", "¿Qué va a suceder pronto en la novela Quizagenio?" Las obras de los dos autores tienen igualmente una orientación al futuro: no son ni quieren ser textos acabados sino más bien obras *in the making*, obras puente tendidas al lector, planes y proyectos por realizar. En el prólogo de las *Tres novelas ejemplares* Unamuno describe muy claramente las opciones de la voluntad/noluntad, de querer ser/querer no ser/no querer ser/no querer no ser; en "Y va de cuento..." dice "Esto de ponerse a escribir, no precisamente porque se haya encontrado asunto, sino para encontrarlo..."¹⁶; en "El tiempo vacío"¹⁷ con una argumentación más poética que metafísica nos lleva "a la cima del eterno mañana", en *Cómo se hace una novela* resulta evidente que "los proyectos lo son todo"¹⁸. En el caso de Fernández bastará con referirnos a la estructura del *Museo de la novela de la Eterna* con sus 56 prólogos que van prometiendo una obra que nunca se materializa y queda, por serse una novela incompleta¹⁹, con centeneras de hilos descosidos al terminar; en uno de los prólogos Fernández afirma explícitamente que su "novela que fue y será futurista hasta que se escriba, como lo es su autor, que hasta hoy no ha escrito página alguna futura y aun ha dejado para lo futuro el ser futurista..."²⁰ Sin

querer extender demasiado esta lista improvisada añadamos sólo una semejanza más: el estatus especial del nivel lingüístico, o sea, el fenómeno de que la lengua deja de ser vehículo y se convierte, unas veces, en objeto, en meta, otras, en un mundo autosuficiente, o hay caso cuando simplemente desaparece. En el ensayo de "El amigo Galdós sobre el estilo"²¹ Unamuno cita primero unas palabras de Máximo Manso ("Soy... una condensación artística, diabólica hechura del pensamiento humano, el cual si coge entre sus dedos algo de estilo, se pone a imitar con él las obras que con la materia ha hecho Dios en el mundo físico...") para llegar a equiparar estilo con dedo ("Pero en Dios el estilo es dedo. O el dedo es estilo."), analogía que le lleva a la conocida inversión de que "es, acaso, Dios quien imita las obras del Hombre, del Hombre que le crea merced al lenguaje"; la misma dialéctica se encuentra también en el breve texto de "La personalidad de la voz" del mismo volumen²² donde Unamuno se vale del símbolo del camino para afirmar que el "estilo es camino, y es a la vez lo que camina, como es un río. No un camino por el que se va, sino un camino que nos lleva". (No se puede no recordar su variante borgesiana: "El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego."²³) De los muchos ejemplos de Fernández mencionemos sólo dos casos cuando la lengua deja de existir: los personajes de la novela que escribe el Presidente, entre otras curiosidades, se proponen comunicarse sin palabras²⁴; luego Fernández sugiere en la misma obra que para remediar el fracaso de la literatura habría que sustituirla por la Pintura o la Danza²⁵.

Sin detallar ahora las diferencias que tampoco son pocas, concentrémonos en lo que sigue en el terreno donde las coincidencias son aun más relevantes, en el tratamiento de los personajes, en específico, en algunos personajes de la inexistencia según aparecen en el *Museo* y *Don Sandalio*, respectivamente. Se trata de las figuras que los dos autores crearon en su búsqueda de una literatura no-mimética: personajes que no "reflejan" personas reales, que no son "tipos" sociales, que habitan en las "otras" dimensiones como la del ensueño o la eternidad, y que, sobre todo, participan del no-ser, del vacío, de la nada. Es esta última característica que nos ocupa principalmente en este trabajo: ¿cómo se puede crear y mover en una novela personajes o desrealizados o vacíos?

El punto de partida de ambos autores es la observación que al ser humano le es imposible imaginar la no-existencia: según lo detalla Fernández en el *Museo* la noción del no-ser es la creencia de no-ser, mas para poder creer, hay que existir; el existir es frecuentado tanto por la creencia del no-existir como por la creencia de existir. "Quien cree, existe, aunque sea el de no existir..."²⁶ Una vez reconocido este principio, resulta inútil e imposible crear inexistencias a través de "vaciar" del todo a los personajes novelescos: es forzoso que los autores se valgan de otros medios o mecanismos narrativos que les sirviera a representar el no-ser de sus figuras.

Unamuno opta por una solución aparentemente simple en *Don Sandalio, jugador de ajedrez*²⁷: hace sentar dos figuras a un tablero de ajedrez en el casino y cuenta su historia en forma epistolar. Mas cada uno de estos elementos de la novela conlleva – como dijera el mismo autor en el epílogo – “trucos” narrativos que introducen una serie de mecanismos de la no existencia, o al menos, de la existencia limitada. El mismo ajedrez constituye un espacio complicado: se encuentra dentro de un ámbito público a la vez que constituye una zona privada de dos personas que quieren aislarse del resto del mundo; el tablero está metido en el ambiente dominado por la Vida con mayúscula, al mismo tiempo, en las partidas prevalecen los principios de un Juego; el ajedrez ofrece una forma específica de la comunicación humana que tiene reglas muy distintas a lo acostumbrado en las interacciones sociales y, sobre todo, en la comunicación lingüística. Unamuno aprovecha sólo algunos de estas posibilidades, pero siempre introduce en la situación unas modificaciones sorprendentes: para comenzar, degrada el ajedrez como una forma de comunicación: como lo dijera antes en los citados artículos, declara en esta novela que el ajedrez es “un vicio solitario de dos en compañía” (IV); luego resulta que – desde el criterio de Don Sandalio – no hay comunicación ni siquiera en el ambiente mayor: lo encontramos “mirando al vacío” (VI) y, en dirección contraria, desaparecen los acostumbrados mirones porque “la mironería le molesta”. Y después surge el elemento clave: si bien Don Sandalio aparece en el casino, juega al ajedrez, se mete en la cárcel, etc. no existe en sí, es sólo a través de las informaciones suministradas por el otro jugador que le proyectamos nosotros cierta existencia; al celebrarse el primer encuentro entre el epistolero y Don Sandalio nos enteramos que “Era como si yo no existiese en realidad, y como persona distinta de él, para él mismo. Pero él sí que existía para mí...” (VI). Don Sandalio es, de este aspecto, semejante a la persona “ideal” mencionada en el Prólogo a las *Tres novelas ejemplares*²⁸: es lo que parece. Unamuno le asigna una existencia totalmente dependiente: Don Sandalio “existe” sólo si el otro jugador lo observa o, sobre todo, si se lo imagina o sueña. Éste va diseñando en su mente un Don Sandalio que no es el que juega al ajedrez en el casino “sino el otro, el que él me ha metido por el hondón del alma” (VIII) y con quien sueña y sufre. Los actos o sucesos de la vida “real” de Don Sandalio no tienen importancia alguna: el protagonista “juega al ajedrez como los árboles dan hoja”, se le muere el hijo, lo meten en la cárcel, finalmente le toca morir – nada de esto modifica su estatus como un ser pensado o soñado por otro; ni siquiera su nombre “real” importa: se llama contradictoriamente “Don Sandalio Cuadrado y Redondo” (XVII). Para el otro, el protagonista llega a ser “mi hombre”, “mi Don Sandalio” (VI), una especie de propiedad privada del ensueño; cuando tiene la posibilidad de conversar con el yerno de Don Sandalio sobre el “suegro real”, éste lo rechaza diciendo que no le interesan historias ajenas y se basta con lo que se inventa (XX). Dicho sea de paso, el estatus existencial de Don Sandalio no se limita exclusivamente a su persona: más tarde nos enteramos de su yerno que “le oía hablar tanto” a su suegro del otro jugador (XX); su imagen, o tal vez, una imagen de su

imagen debió formarse también en la mente del juez quien lo llamó a declarar (XVII). De hecho, ninguno de los dos existe para el otro ("He dado en pensar que, en rigor, ni él existe para mí ni yo para él.", X), sólo existen sus entes observados o soñados desde una sola perspectiva. El soñar ser puede resultar un proceso ambiguo: puede ser tranquilizador como también puede pertenecer a un "estado entre la vela y el sueño" (XIII), puede sugerir alguna enfermedad mental (¿doble personalidad?) o una aterradora pesadilla ("me he figurado a Don Sandalio como un terrible caballo negro – ¡caballo de ajedrez, por supuesto! – que se me venía encima a comerme...", XIII). El mundo del sueño no duplica lo real sino participa del reino de lo lúdico y del azar.

Otro mecanismo se pone en marcha por el funcionamiento de la máquina narrativa. En principio se trata de una serie de cartas que según el molde clásico de epístolas tienen un sujeto y un destinatario constantes; el marco también es típico: se nos acerca el autor para decir que las cartas por seguir se las envió un lector y luego cita algunas palabras, claro, de otra carta que le envió el lector con la correspondencia. O sea, el supuesto autor publica unas cartas recibidas de un lector y escritas por un amigo de éste sobre su encuentro con cierto Don Sandalio, jugador de ajedrez. En el epílogo, sin embargo, nos informa el propio autor que se trata de una autobiografía, el epistolero es el mismo Don Sandalio y "el mi Don Sandalio" del epistolero no es otro que "el mi querido Felipe mismo". En lugar de tener un personaje inexistente contrapuesto a otro de existencia limitada y soñada, se nos da un supuesto Don Sandalio quien se hace narrador y escribe su autobiografía desde fuera y desde dos perspectivas, desde la del otro jugador y desde la del destinatario de las cartas; el Don Sandalio "real" sigue naturalmente en la inexistencia, existen sólo, de manera limitada, dos visiones fraccionales de él. El último eslabón que agrega Unamuno a su sistema no es sino que Don Sandalio es él mismo, Unamuno, ser de carne y hueso, quien solía jugar al ajedrez, conocía un jugador anciano²⁹ como Don Sandalio, y quien narra la historia de éste para escribir su autobiografía.

La secuencia con esto incluye, al menos, cuatro yo-s fragmentarios que se estructuran jerárquicamente con un progreso hacia la inexistencia, y como tales ora disponen de un estatus dependiente y limitado, ora cuentan con un plan por realizarse, pero ninguno existe en el sentido real de la palabra. Este múltiple desdoblamiento de Unamuno no se manifiesta exclusivamente al nivel del personaje sino queda bien elaborado también a nivel de los símbolos: dejando aparte la simbología natural³⁰ citemos esta vez sólo la famosa escena de los espejos (XIX) donde el epistolero, o sea, Don Sandalio, o sea, el autor se "veía varias veces reproducido" y donde declara que estas reproducciones eran imágenes solitarias; el casino le resulta "una especie de galería de espejos empañados" entre los cuales los socios no son sino sombras de sueños suyos. La situación inicial – dos personas jugando al ajedrez en el casino – se ha puesto en múltiples paréntesis y en lugar de representar una dicotomía de zona privada/pública, vida/juego, comunicación con-

vencional/ajedrecística, se aleja progresivamente de lo real creando una dimensión virtual que va esfumándose hacia la inexistencia.

En el caso de Fernández encontramos un concepto semejante del personaje narrativo: sus figuras no son ni quieren ser "reales", no admiten el psicologismo, no se proponen la verosimilitud; con sus propios nombres rechazan la mimesis (la Eterna, Quizágenio, Deunamor); son "figuras de una calesita, dirigiendo la atención sólo hacia la máquina que las pone en movimiento"³¹; no son, sueñan ser, por ello su esencia, si la tienen, hay que buscarla en alguna zona del ensueño; no mueren porque tampoco viven. En comparación con *Don Sandalio*, sin embargo, las situaciones narrativas y el elenco de personajes del *Museo de la novela de la Eterna* son más numerosos y más complicados. Basta con repasar la lista, por ejemplo, de las posibilidades mencionadas en el capítulo de "Dos personajes desechados" y en la supuesta novela del Presidente³², o se tendrá una idea simplemente catando nombres como "perdita", "pormetiente", "volupta", "mnemonia", "postumia", "retroante", "olvidador", "el hombre que fingía vivir"; de verdad parece insuperable la capacidad creadora de Fernández. Entre ellos el NEC, o sea, el No-Existente Caballero merece una mención especial: aparece ya como Deunamor en textos de 1924-26³³, es habitante del hogar de la no-existencia, en cierto sentido es producto del automatismo de Hodgson; al mismo tiempo, igual que Don Sandalio o Jugo de la Raza de Unamuno, es una hipóstasis del autor quien le asigna circunstancias autobiográficas; en cierto momento tuvo conciencia, luego la perdió, pero podrá recobrarla, o en terminología de Fernández, "es actualmente una insensibilidad con perspectiva de una sensibilidad"³⁴. Su ser está limitado y queda naturalmente restringido al espacio de la novela o de las novelas, y sólo "existe" si sueña como personaje, si lo recuerdan o sueñan los demás personajes de la inexistencia, o si se lo escribe en una obra; su ser o más bien su no-ser queda entre múltiples paréntesis.

Aunque los personajes en sí de Fernández tienen un grado mayor de inexistencia que los de Unamuno, es a través de su manipulación que el autor arrastra al lector más y más hacia el no ser. Uno de los mecanismos que usa es el recurso vanguardista de la incongruencia que alcanza niveles pocas veces vistos en la narrativa hispano-americana: a nivel del texto, encuentra el lector fragmentos, anotaciones, desvíos, citas, novelas en la novela, prólogos, advertencias, saluciones, apéndices, etc. y ha de encarar forzosamente un *corpus* totalmente amorfo, indigestible y desperso; a nivel de la lógica no hay autor que pueda desubicarnos tanto como Fernández quien no conoce límites en su humorismo, en sus virajes, repeticiones, juegos de palabras; cambia, a la vez, constantemente las formas de narrar, las personas gramaticales, como también bailotea sin cesar entre los distintos estratos, dimensiones y perspectivas. Su estrategia es impedir la ubicación firme del lector en cualquiera de los niveles del texto; no le presenta un personaje "loco", sea existente o inexistente, ya que éste equivaldría a la negación realista del realismo³⁵, sino predispone una lectura

loca como proceso por el cual aumenta aun más la incertidumbre acerca de los personajes de la inexistencia.

El otro mecanismo que queremos destacar es la inclusión consecuente del proceso creador en la novela. Ésta se escribe ante la vista del lector: los fragmentos constituyen borradores, los personajes mismos participan del proceso bipolar de leer/no leer (como Jugo de la Raza en *Cómo se hace una novela*), de escribir/no escribir (como el epistolero en *Don Sandalio*), de ser leído/no ser leído (como Augusto Pérez en *Niebla*). Luego aparece el motivo de la "obra en la obra", por ejemplo, la novela escrita por el Presidente con un despliegue concienencial libre, sin órganos, con una comunicación sin palabras, psique sin mundo; y ahí están también las cartas que se escriben y se disfrazan como, por ejemplo, la que fue redactada por el Presidente a su amada de tal forma como si la hubiera escrito ella. Este proceder de presentar una obra en el proceso de hacerse crea una constante autorreflexión del texto con lo cual no sólo se forma una representación simbólica (un texto constantemente deficiente actúa como referente del ser eternamente incompleto) sino constituye una imposición al lector como una praxis ineludible de la no-existencia: el lector, quiera o no, teje los hilos de la nada, o en términos borgesianos, es un hacedor de la nada.

Esta manipulación del texto y del lector no se disfraza en absoluto, al contrario, Fernández la hace explícita, la expone como "revealed fallacy"³⁶ porque el eslabón final de su estrategia no apunta al personaje inexistente sino al estatus del lector. De éste hay muchas variantes en el Museo – lector seguido, saltado, dormido, lector de desenlaces, lector que lo sabe, lector leído, etc. –, entre quienes el más importante para nosotros es el lector artista quien no busca argumentos ni personajes psicologizantes en la novela sino que ocupa la posición tanto del autor (de los autores) como del personaje (de los personajes). En palabras de Fernández: "Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viviendo un vivir, no presenciando una vida."³⁷

La estrategia de Fernández consiste en dar "vida", o sea, realidad a los personajes irreales y como contragolpe el lector perderá su realidad convirtiéndose en ente ficticio. Para producir tal efecto se vale entre otros del conocido procedimiento de introducir una ficción en la ficción (técnica aplicada, entre otros, por Cervantes, Galdós, Borges, y por supuesto, por Unamuno), o de iniciar, en un nivel secundario, un diálogo entre autor y personaje, autor y lector, personajes de un nivel con los de otro, etc., y convertir al lector de siempre en lector leído³⁸. (La mejor presentación de los ejemplos y las variantes del Museo se encuentra en el citado trabajo de p. Hulme.) Lo que consigue Fernández al cambiar el estatus del lector, es producir un mareo, una especie de vértigo para el cual nos ofrece una serie de sinónimos: tropezón concienencial, conmoción total, sofocón en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo³⁹, como lo explica también con palabras metafóricas. "Construyamos una espiral tan retorcida que cause al viento andar en su interior, y de ella salga mareado..."⁴⁰ Todos estos términos apuntan al mismo fenómeno: a una

desubicación existencial, a una desidentificación del lector. En otras palabras, lo que intenta realizar Fernández por medio de la creación y estructuración autorreflexiva de sus personajes sin contenido es quitarle realidad al lector. Según hemos visto, trata de convertirlo por múltiples mecanismos en personaje porque sabe – éste fue nuestro punto de partida – que al ser humano no le es dado imaginarse la no-existencia: “No hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, de lo imaginado. El imaginador no conocerá nunca el no-ser.”⁴¹

Si volvemos a los textos de Unamuno, encontramos que el maestro español había usado estos mismos recursos: en *Niebla* introdujo los famosos diálogos entre autor y personaje, en *Cómo se hace una novela* representó el proceso de la creación con múltiples niveles metaliterarios, en *Don Sandalio, jugador de ajedrez* presentó explícitamente en el epílogo el truco narrativo de desdoblarse en varios Don Sandalios. Hay sin embargo dos diferencias mayores entre Unamuno y Fernández; la primera es que la actitud del autor español es mucho más reservada que la de su colega argentino al aplicar las técnicas mencionadas; éste es vehemente, radical, audaz y siempre exagerado al poner en práctica sus ideas estéticas. Una incongruencia se observa, por ejemplo, en *Don Sandalio* cuando el epistolero cuenta su propia muerte, pero esto ni se acerca a la dimensión y variedad que Fernández produce del mismo fenómeno en el *Museo de la novela de la Eterna*. La otra diferencia es de envergadura mayor: a pesar del desengaño y agonía política y filosófica de la última década de su vida, Unamuno asigna una función mucho más creativa o, si quiere, optimista a la representación del no ser⁴² que lo que vemos en Fernández; según el testimonio de los últimos capítulos y, sobre todo, del epílogo de *Don Sandalio*, Unamuno sigue con la idea que desarrolló en sus ensayos, por ejemplo, en *La agonía del cristianismo*, diciendo que “al crear personajes se está creando a sí mismo”; aunque la identificación esta vez no sea entre crear y creer, no cabe duda que su experimentación novelesca apunta a un intento de la consolidación o, al menos, de la confirmación de la identidad individual. Fernández, diez años más joven que Unamuno, llegó bien tarde a la literatura, de hecho en plena época vanguardista, y desarrolló un sistema de ideas extremas con un constante baile al borde del abismo idealista lo que se refleja también en su intención de fragilizar la certeza del ser y en los niveles destructivos de su obra.

Sea como fuera, los dos autores me parecen igualmente enraizados en la conocida tendencia artística que problematiza el estatus del yo en la primera mitad del siglo XX. Como el lema de *Cómo se hace una novela* indica – *Mihi quaestio factus sum* –, los dos se han hecho problema de sí mismos: tanto Unamuno como Fernández observan la desaparición del sujeto único, de la visión unitaria del mundo, del yo como principio organizador, a la vez que propagan la multiplicidad, la fragmentación, la desintegración del individuo. Sus respectivas respuestas me parecen semejantes y también bien tradicionales: a pesar del malabarismo técnico del cual hemos visto unos pocos ejemplos en las páginas anteriores, los dos autores piensan resolver su

crisis vital a través de un yo literario: los autores desdoblados, llámense Jugo de la Raza, Don Sandalio, Deunamor, el No-Existente Caballero, no dejan de escribir cartas, cuentos, novelas, apuntes, borradores, etc., siguen siendo creadores, genios, artistas en el sentido decimonónico de la palabra, y estetizan ineludiblemente la situación novelesca, y con ello se estetizan ellos mismos; de ahí hay un paso nomás a declarar que la única salvación que les queda es la literatura. El arte como salvación, como posibilidad salvadora contra la muerte y en busca de la eternidad es más que evidente en el último período de Unamuno; pero lo es también en la obra de Fernández, y no sólo en el obvio sentido autobiográfico (Fernández pasó más de treinta años tratando de resucitar en el reino de las letras a Elena Bella, su difunta esposa) sino también en el propio *Museo de la novela de la Eterna*: en el capítulo XIV surge inesperadamente el dilema si se puede llenar una dolorosa ausencia por el arte y ésta es la respuesta que leemos: "El Presidente trabaja en su novela sin mundo, quizá, para su propia liberación; trabaja, pero sin alegría." A lo cual se añade en la misma página una vaga pero bien conocida esperanza: contrariamente a los argumentos esgrimidos a lo largo del libro, los personajes se proponen darle vida a la Eterna "para que alguien se salve, en la novela, de la irrealidad de personaje"⁴³.

Ésta nos parece la semejanza más importante entre Miguel de Unamuno y Macedonio Fernández, la paradoja de que los dos se proponían reforzar y extender la existencia de su yo desubicado y finito justamente por medio de inexistencias literarias. Hasta fines de este siglo, no cabe duda, lo han logrado.

Notas

¹ Cf. "Kafka y sus precursores" en *Obras completas*, Vol. 2. 88-90.

² Ver "Fortélyok (Unamuno és Borges)" en *Pompeji*. 9, 1 (1998): 37-48.

³ Prólogo a *Fervor de Buenos Aires*, en *Obras completas*, Vol. 1. 13.

⁴ "Transgresión del margen: Unamuno, Macedonio Fernández, Borges" en: *Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana*, México: J. Mortiz, 1992, 37-46.

⁵ Cf. "No man comes from Nowhere, and Borges came from Unamuno, among other places and worlds." In: Miguel de Unamuno: *Selected Works*, Vol. 4. Princeton, Princeton UP, 1984, xxi.

⁶ Jorge Luis Borges: *Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961, 13.

⁷ Op. cit. 42 y 45.

⁸ Cf. el recuento de Borges en Roberto Alifano: *Twenty-four conversations with Borges*. Massachusetts: Lascaux, 1984, 118.

⁹ Véase el *Museo de la novela de la Eterna*. Paris: Archivos, 36.

¹⁰ Véase "Doctrina estética de la novela" en *Revista de las Indias*. 19 (1940): 412-417.

¹¹ Cf. *El espejo de la muerte*. Madrid: Cía. de Ibero-americana de Publicaciones, 1930, 153-157.

- ¹² Museo, 102 y 115.
- ¹³ "Doctrina estética de la novela", op. cit. 417.
- ¹⁴ *Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza, 1989, 122 y 133.
- ¹⁵ Op. cit. 154.
- ¹⁶ Ibid. 156-157.
- ¹⁷ En *De esto y de aquello*, vol.2. Buenos Aires: Sudamericana, 1951, 252-254.
- ¹⁸ Armando F. Zubizarreta: *Unamuno en su novela*. Madrid: Taurus, 1960, 243.
- ¹⁹ Museo, 248.
- ²⁰ Ibid, 43.
- ²¹ *De esto y de aquello*. vol.4. op. cit. 594-597.
- ²² Ibid. 592-594.
- ²³ Ver "Nueva refutación del tiempo." en *Obras completas*. Vol. 2. Barcelona: Emecé, 1966, 148-149.
- ²⁴ Museo, 224-225.
- ²⁵ Ibid. 33.
- ²⁶ Ibid. 37.
- ²⁷ En *Obras completas*. Vol. 2. Madrid:Escelicer, 1967. 1155-1184.
- ²⁸ Cf. *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972, 16.
- ²⁹ Ver Ricardo Gullón: *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos, 1964, 312.
- ³⁰ Véase al excelente trabajo de David G. Turner: *Unamuno's Webs of Fatality*. London: Tamesis, 1974, 129-138.
- ³¹ Francine Masiello: "Lenguaje e ideología" en *Museo de la novela de la Eterna*, op. cit. 529.
- ³² Museo, 79-80, 226-228; ver también el trabajo de N. Jitrik: "La 'Novela Futura' de Macedonio Fernández" en el mismo volumen, 497-500.
- ³³ Museo, 61-62n.
- ³⁴ Ibid. 63.
- ³⁵ Ibid. 276.
- ³⁶ Cf. el agudísimo trabajo de Peter Hulme: "Macedonio Fernández's 'Técnica del mareo': The Analysis of a Literary Device". En: *IberoAmer. Archiv*, Berlin, 1977, 351-364.
- ³⁷ Museo, 37.
- ³⁸ Ibid. 177.
- ³⁹ Ibid. 33.
- ⁴⁰ Alicia Borinsky: "Macedonio: su proyecto novelístico". En: *Hispanamérica*, 1, 1: 33.
- ⁴¹ Museo, 254.
- ⁴² Cf. A. F. Zubizarreta, op. cit.
- ⁴³ Museo, 232.

ABISMOS Y “ABISMAMIENTOS” EN (LA) NIEBLA

Csaba CSUDAY

La tinta que se ha gastado en la literatura sobre Unamuno y su *Niebla* es, supuestamente, de igual cantidad que la que el Maestro salamantino consumió en escribir toda su obra. Son numerosos los estudios que analizan su relación con tendencias filosóficas y artísticas de las que podemos considerarle como predecesor o antedecente, como por ejemplo del existencialismo y de la metanovela, obviamente.

Al parecer (o, por lo menos que nos parezca) hay menos trabajos que hayan trazado las líneas maestras de una plausible relación entre *Niebla* y las ideas o posturas más recientes, tales como la hermeneútica de un Gadamer, la teoría de un Ricoeur o la “desconstrucción” de un Derrida, entre otros.

Este trabajo tiene, pues, como objetivo marcar tal “intertextualidad” o, dicho de otra manera, contrastar algunos textos “post-modernos” con otros de la *nivola* de Unamuno. Lo hacemos con más intención de jugar que de establecer un enfoque científico. Resultará entonces algo así como lo que produce la luz y la voz en unos abismos nebulosos; mostrará espejismos, reflejos, ecos. Nuestro título pretende expresar también algo semejante, fuera del claro juego de palabras, en que “abismos” quieren decir los “peligros” vertiginosos que esconde la metafísica de la novela, y “abismamientos” (término prestado de la traducción española del libro-ensayo de Lucien Dällenbach¹) significan simplemente los *mises en abyme*, que constituyen el sistema estructural de *Niebla*.

El espejo-abismo

Hay un retrato de Unamuno, hecho por Vázquez Díaz, que se encuentra en la edición de *Niebla* en Cátedra y que está en blanco y negro. Su rasgo más llamativo es justamente el contraste de los blancos y los negros (o grises). Cuatro manchas se

destacan del fondo oscuro: la cara, las manos y una hoja blanca de papel en el muslo del escritor. Es notable también el gesto con que la mano derecha toca la barba blanca, gesto tan frecuente y muy narcisista de los barbudos. Los ojos, mejor dicho la mirada parece estar fija en algo lejano. Igual que la de Atenea que, según Heidegger, parece estar fija en algo lejano, en el horizonte o *límite* que da medida y "mismidad" a las cosas.

Y, sin embargo, el detalle que resalta más del retrato es la *blanca hoja cuadrada*. Esta mancha clara y limpia es tan viva, tan nítida que casi llega a ser protagonista o centro del cuadro. Forma obviamente pareja con el rostro y, por su valor semiótico, sugiere una función especular. Parece desempeñar el papel de un espejo, por tanto quizá podamos arriesgar emparejarlo con el famoso espejo o "escritura al cuadrado" de Derrida.

El término del filósofo francés aparece en *Grammatologie*, casi en sinonimia con voces como *suplementariedad* y *diferencia*, designando expresamente el *espejismo infinito*: "cuando es posible leer un libro dentro del libro, un origen dentro del origen, un centro dentro del centro, estamos ante el abismo, lo insondable de la duplicación infinita."²

"En *La Dissémination* – cita Lucien Dällenbach en su ensayo *El relato especular* –³, es la práctica... de la ...escritura elevada al cuadrado por auto-reflejo, y en *Marges*... es el círculo vicioso y la autoimplicación, lo que a vuela pluma parece sugerir esta fórmula: » La implicación de lo definido en la definición, el *abismo de la metáfora*..."⁴ El doble uso en la cita del término "abismo" parece confirmar la legitimidad de nuestro título: pues intentamos demostrar también que los *abismos* de *Niebla* son los de la metáfora.

Pero volvamos un momento más al "espejo-joja" del retrato. ¿Qué nos puede devolver, reflejar ese "instrumento tan horrible" del personaje espiritual de don Miguel? En primer lugar justamente eso: sus blancos y negros, sus contradicciones.

Unamuno: típico "ser-límite" o "ser-bisagra"

El centenario de la Generación del 98 parece haber ofrecido una buena ocasión para valorar la obra de sus miembros. Luciano G. Egido publicó por ejemplo un artículo,⁵ donde dice: "Leer hoy a Unamuno es bordear permanentemente el abismo de las cuestiones esenciales del hombre..." A continuación enumera las contradicciones del escritor: cristiano – ateo; simulador – sincero; contemplativo – agónico; liberal – prefascista; nacionalista vasco – "traidor" de su país natal; republicano – franquista, etc.

Egido llama también la atención del peligro que se corre a la hora de buscar argumentos citando los textos de don Miguel. Dice que podemos encontrar, por ejemplo, por lo menos 14 acepciones diferentes suyas de la palabra Dios que se niegan entre sí. Unamuno, dice por tanto Egido, es la contradicción perpetua, y como la contradicción hoy es nuestro estado natural, advertimos que lo que existe es más bien una "historia subyacente" que protagonizan "los hombres anónimos y no los de primera plana. "Sabemos – escribe Egido – que ni la política ni la economía significan

mucho frente al hombre concreto que... sobre todo muere. Tampoco tenemos ya mucha ilusión de que la libertad sea otra cosa que un bonito proyecto."

Ese "hombre anónimo" lo veía, encontraba y examinaba Unamuno en sí mismo; y también "todo lo que escribió – afirma Egido – no fue más que un pretexto para hablar de sí mismo y al hablar de sí, hablar de nosotros" Este "yoísmo generoso", o sea, "su palabra fue su modo de ser, su modo de seguir siendo"

De lo que parece sugerirnos la imagen-espejo de Unamuno, podemos subrayar las tres palabras-clave de su discurso: *contra-decir*, *dialogar*, que, en realidad quiere decir *monologar*. Gritar contra todo para, si no resolver, por lo menos aliviar y reducir al nivel literario el escándalo ontológico del ser mortal que es todo individuo, que somos todos.

"...todo lo que digan mis personajes lo digo yo... – dice Víctor Goti a Augusto Pérez en *Niebla*⁶ – Eso hasta cierto punto... – responde Augusto –... empezarás creyendo que los llevas tú, de tu mano, y es fácil que acabes convenciéndote de que son ellos los que te llevan. Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones... – Tal vez – replica Víctor –, pero el caso es que en esta novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere."

El resultado, como sabemos, será la *nivola*, el nuevo género inventado por Goti-Unamuno, "un género", al que "le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!" Augusto: "– ¡Y cuando un personaje se queda solo? – Entonces... – dice Víctor – un monólogo." Luego es cuando Augusto se queda solo y piensa: "Y esta mi vida, es *novela*, *nivola* o qué es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o es ficción? ¿No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte...?"⁷ Y, al leer esto estamos ya en ese espacio particular que se puede denominar con otro término de Derrida, con la noción de *entre*, o, con la palabra *límite*.

Entre

"La palabra *entre* – dice Derrida⁸– trátase de mezcla o de espacio entre unos "alcos", lleva todo el peso de la operación. Al *hümen* tenemos que definirlo partiendo del *entre* y no al revés... *Hümen* (o sea el crimen, la desfloración, el incesto, el suicidio o simulacro se graba (se inscribe) en un texto con la punta de esa indeterminación..." Por tanto se trata de un "entre" abierto, una especie de "perno o clavija sintáctico"

La noción de Derrida nos hace recordar las palabras de Unamuno del *Prólogo* de *Niebla*: "Lo erótico y lo metafísico se desarrollan a la par. La religión es guerrera, la metafísica es erótica o voluptuosa."

Quizás tenga también algo revelante lo que escribe Octavio Paz en su ensayo sobre Duchamp y su *Gran Vidrio*: "Reversibilidad: ver a través de la opacidad, no ver a través de la transparencia ... Esta oposición se resuelve en una identidad: en ambos casos nos miramos mirar. Operación-bisagra. La pregunta, ¿qué es lo que vemos?, nos enfrenta

con nosotros mismos.”⁹ Y más adelante: “La Aparición se dispersa en las Apariencias y cada Apariencia, al girar sobre sí misma, se reabsorbe y regresa, no a la Aparición, que es invisible, sino al lugar de la Desaparición: el horizonte... Sitio de convergencia de las tres ciencias que rigen el universo de Duchamp – la erótica, la meta-ironía y la metafísica – el *signo de concordancia* nos engloba también a nosotros...”¹⁰

Límite

Al comienzo hemos tocado ya el concepto del límite en su sentido heideggeriano, esto es, como algo que da medida y “mismidad” a las cosas. Heidegger dice: “El límite es aquello por lo cual algo se suma en su Propio, para que de ese Propio (o Suyo) aparezca en su totalidad para hacerse presencia presente.”¹¹

Otro explorador del espacio nebuloso del límite, el filósofo barcelonés Eugenio Trías, en su libro *Los límites del mundo*¹² añade algunas imágenes que nos aclaran más la noción: “A partir de la filosofía crítica de Kant puede aventurarse una determinada idea acerca de la razón, del *logos*. El poder de éste se halla delimitado, acotado, en lo que se refiere a sus pretensiones de conocimiento. Pero del límite mismo del cerco brotan, como suplementos lingüísticos en forma de signos de interrogación ... las «ideas de la razón», «ideas-problema» que dibujan áreas en donde el decir se empina por sobre sus limitadas fuerzas, preguntando por el fundamento o falta de fundamento, por la finalidad o falta de finalidad y por el entramado de «ser» y «nada»... Los signos de interrogación cuelgan del límite mismo... y se proyectan, en erección, hacia el corazón del enigma”¹³ “Pero esas decisiones de sentido – sigue Trías – no poseen aval gnoseológico mediante el cual puedan dar exposición resuelta – dentro del cerco – a los grandes interrogantes metafísicos. Esas proposiciones poseen, pues, sentido límite: hunden su sustancia *noemática* en la frágil barra que articula y escinde el sentido del sinsentido ... No avala el crédito de la respuesta ninguna autoría o voz de allende el límite. No hay «sujeto» del «otro mundo» que pueda testificar sobre la legitimidad de esa palabra límite o que pueda instituir la en palabra revelada. Ni puede menos suponerse esa palabra revelada como carne de un sujeto ... El «sujeto» de esas creencias *soy yo mismo* (o «aquél que en cada caso es mío y es común», para decirlo en la excelente expresión de Heidegger”).

Unamuno no conocía ni podía conocer a Heidegger cuando escribió *Niebla*, y a Eugenio Trías mucho menos; pero parece como si con su “nivola” hubiese intentado preguntar justo por tal “entramado de «ser» y «nada»”, y como si al inventar a su personaje, a Augusto Pérez, hubiese creado aquel «sujeto» que era él mismo, pero que como ente de ficción de “carne y hueso” testificara la legitimidad de “la palabra límite revelada” de su narrador-Dios.

Nace así un espacio narrativo que – según las palabras del excelente ensayo introductorio de Mario J. Valdés – “no se basa en la reconstrucción (reproducción)

del sentido expresado por el otro sino: en restablecer las condiciones ontológicas del intercambio entre el yo y el otro. De este principio se sigue que "la determinación del significado del lenguaje está situada en la condición ontológica del diálogo."¹⁴

Diálogo

Hemos visto ya que la preocupación principal de Unamuno se centra en la condición mortal del hombre, condición general que no obstante llega a ser en él algo radicalmente personal. La muerte le obsesiona tanto que necesita *eternizarse* o unirse con la *totalidad* – tal vez valga aquí la paradoja – de cada momento y de todos detalles. Su afán y pasión eternizante atribuye tanto personalismo a sus obras y le es tan importante que sea casi palpable su presencia, que sus textos cobran la dimensión real del Unamuno real, como si fueran sus miembros, sus ojos, su mirada y todo lo que es él. En este gesto de desdoblamiento especular podemos captar el reflejo del ser desesperado que, para poder parar el tiempo a través del proceso del conocimiento, se distancia de las cosas (o las hace alejar de sí mismo); un reflejo que desde Platón se conoce como *diálogo*. Recurrámos otra vez el ensayo de Paz sobre Duchamp: "Ese diálogo consiste en la conversación del uno en el otro, mejor dicho: en los otros, y de los otros en el uno. Es un proceso que el mismo Platón había definido como »deducir de la unidad la multitud y reducir la multitud a su unidad«. Deducción y reducción: las dos operaciones del espíritu."¹⁵

Pero ¿cuál es el resultado de tal "deducción y reducción" para Unamuno? ¿Qué representa para él el conocimiento y el pensamiento que tiene que comunicar en el diálogo para salvarse del abismo de la muerte?

Mario J. Valdés resume así la respuesta en su ensayo ya citado: Para Unamuno "todo pensamiento es generalización y la relación entre palabra y significado es un proceso continuo... un movimiento continuo que va y viene sin cesar entre el pensamiento y su expresión en la oración y entre esas palabras y el pensamiento generalizador ... el pensamiento no se puede caracterizar como una entidad separada que se expresa por medio del lenguaje ... el pensamiento cobra realidad dentro de la expresión misma. ... Unamuno considera al pensamiento como un proceso que se realiza en la expresión del lenguaje. Cada oyente o lector ... tiene que rellenar los huecos de la palabra escrita, pero este complemento viene del punto de vista del lector y no del escritor, el lector completa lo que falta basándose en su propia experiencia y su imaginación."

El sujeto sigue manteniendo su papel central (como el que expresa o emite la palabra), pero la postura de Unamuno desde este ángulo coincide más con la *teoría de texto* representado por Paul Ricoeur que el idealismo subjetivo de Husserl y su fenomenología transcendental.

Ricoeur dice: "... La teoría de texto nos muestra que el acto de la subjetividad no consiste tanto en iniciar el entendimiento sino en terminarlo. Este acto de finalización

podríamos llamarlo adquisición (*Zueignung*, Heidegger 1927, 32§). Este acto, sin embargo no sugiere, como la hermenéutica romántica, que sea capaz de alcanzar tan original subjetividad que pueda ser el portador del sentido del texto. Es más bien sólo la *respuesta* a lo que plantea el texto, esto es, a las enunciaciones de la razón expuestas por el texto. El acto de la adquisición es, pues, el contrapunto del distanciamiento que establece la soberanía del texto según la relación de su propio autor, su situación y su objetivo original ... La adquisición, claro está, es cosa del texto. Pero la cosa del texto sólo llega a ser algo mío propio, si deniego adquirirme a mí mismo: así permito existir la cosa del texto. *Alors j'échange le moi, maître de lui-même, contre le soi, disciple du texte* ... Este proceso puede ser expresado de nuevo por el concepto de distanciamiento, y entonces decimos: *Distanciation de soi a soi* o auto-distanciación, que es un elemento interno de la adquisición ... Esta forma definitiva y radical del distanciamiento perseguido arruina el esfuerzo del *ego* de constituirse como un comienzo último. El *ego* se ve forzado vestirse de la multitud de las "variedades imaginarias" que crea la literatura, la poesía y las demás formas del diálogo."¹⁶

Hegel pensaba que la obra artística era la única forma en que lo común estaba siempre presente y por la cual se realizaba única y estrictamente el "intercambio perpetuo del diálogo". Hans-Georg Gadamer añade que "La escritura, en su totalidad espiritual sólo está presente como escritura leída, igual que las palabras sueltas o entrelazadas son las que son a través del habla."¹⁷ Justamente por eso era inevitable, según Gadamer, "el giro hermenéutico", es decir, "salir de la presencia".

"La fuerza comunicativa de una obra consiste en que lo común se constituye sólo en ella. Lo subjetivo y lo objetivo son la misma cosa."¹⁸ "El ser-diálogo – concluye Gadamer en otro ensayo, en *Destrucción y desconstrucción*¹⁹ – por tanto, significa estar más allá de nosotros mismos, pensar junto con el otro y volver así a nosotros mismos como a un otro."

Y ese "otro", como resultado lógico de la cadena hermenéutica de *Niebla* (autor – narrador – personaje – texto – autor-personaje – lector) o, dicho de otra manera, el reflejo perpetuo, sujeto-objeto de los *abismamientos* del texto de Unamuno, llegamos a ser nosotros. Nosotros constituimos el objeto del desdoblamiento metafórico y por tanto la obra trata de nosotros. Pero eso no quiere decir que en el texto podamos encontrar algo "absoluto", algún conocimiento definitivo de nosotros mismos, una referencia omnivalente o un "arché ahistórico".

Volviendo a Derrida y a su espejo que "llega a ser el origen de todo, incluso del reflejo que de alguna manera adelanta su fuente en un proceso en que «lo real», «lo original», «lo verdadero» sólo pueden nacer, sólo pueden emergerse en el regreso o sea en el desdoblamiento"²⁰ nos falta una frase:

"Lo que me queda pues – saca Derrida la conclusión – es que rompa en pedazos el espejo." Pero, al hacerlo – añadiríamos nosotros –, podemos tener la certeza de que el que nos mirará de todos los pedazos será don Miguel de Unamuno con su mirada fija en lo lejano, en el *límite*.

Notas

- ¹ Lucien Dällenbach: *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991
- ² Derrida Jacques: *De la grammatologie*, Paris, Ed. Minuit, 1967, pág.434.
- ³ Ibid. pág.200.
- ⁴ J. Derrida: *Marges de la philosophie*, Paris, Ed. Minuit, 1972, pág. 302.
- ⁵ L.G. Egido: *Miguel de Unamuno, el visitante inoportuno*, Madrid, ABC Cultural, N.333,1998.
- ⁶ Miguel de Unamuno: *Niebla*, Madrid, Ed. Cátedra, 1994, página 200.
- ⁷ Ibid. p. 201.
- ⁸ Jacques Derrida, *A disszemináció*, Ed. Jelenkor, Pécs, 1998, página 215; In: *A kettős ülés* (La sección doble, cito en mi traducción, del húngaro al español. Cs.Cs.)
- ⁹ Octavio Paz: *Obras completas*, vol. 6., Ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 1992; p.193.
- ¹⁰ Ibid, p. 231.
- ¹¹ Martin Heidegger: *A művészet eredete és a gondolkodás rendeltetése*, (El origen del arte y la destinación del pensar). In: *Atheneum*, I/1. p.68; Budapest, 1991; (traducción del húngaro al español de Cs. Cs.)
- ¹² Ed. Ariel, Barcelona, 1985.
- ¹³ Ibid; p. 42.
- ¹⁴ Mario J. Valdés: *El diálogo como modelo ontológico*, Ed. Cátedra de Niebla, Madrid, 1994.
- ¹⁵ O. Paz, Ibid, p. 239.
- ¹⁶ Paul Ricoeur: *Fenomenológia és hermeneutika*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1997, p.31. (In: *Phänomenologische Forschungen*, No 1. Freiburg-München, Verlag Karl Alber 1975). Traducción al español: Cs.Cs.
- ¹⁷ H.G. Gadamer: *Kora romantika, hermeneutika, dekonstruktivizmus*, Athenaeum, I/1.p.64. Budapest, 1991. Traducción al español: Cs.Cs.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ Ges. Werke II. J.C.B.Mohr/Paul Siebeck/1986.
- ²⁰ Disszemináció, p.311. Jelenkor, Pécs, 1998; traducción al español: Cs. Cs.

GÉNERO, RETÓRICA Y REPRESENTACIÓN EN

Cómo se hace una novela

Thomas MERMALL

La crítica literaria está de acuerdo en reconocer en el ensayo el género experimental y exploratorio por excelencia— cualidad que le otorga, en palabras del profesor Cerezo-Galán, la distinción de ser “la primera figura mental del sujeto moderno.” Si trazamos los pasos y vicisitudes de este sujeto por el humanismo renacentista, la ilustración y el romanticismo hasta nuestros días, resaltan las distintas modalidades del yo en su búsqueda de identidad y articulación con el mundo. Según Carlos Thiebaut, una nota distintiva del sujeto moderno es la experiencia de dislocación entre sentido, identidad y referencia—valores que en el yo antiguo coincidían, armónicamente inscritos en un sistema referencial pre-fijado. La forma moderna de subjetividad, hecha patente en el ensayo y en su variante la autobiografía, inicia una cesura entre el yo y sus predicados. Esta nueva versión del yo consiste en una pluralidad no-unificable de identidades que patentiza una conciencia compleja y reflexiva, cuyo discurso pone en evidencia el procedimiento textual de esa reflexividad (55). La escisión que ocurre en el discurso moderno entre el yo y sus textos nos remite a la interrogación no solo por la identidad del sujeto moderno sino también por el lenguaje como parte de su estructura, o sea su retórica.

Como se hace una novela de Miguel de Unamuno es una suerte de laboratorio literario en el que se ensayan los momentos del sujeto moderno (y hasta post-moderno): un yo fragmentado, polifacético y provisional, cuya identidad es proyectada en varios rostros, contemplados desde varias lecturas. Pero los recursos retóricos de este autorretrato también delatan un anhelo de plenitud— tendencia romántica que luego comentaremos y que hace de esta obra un notable experimento genérico y un tour de force retórico.

Partamos del tema fundamental de esta curiosa obra, que podría resumirse en las siguientes palabras de Inés Azar: "Perdida la esperanza de una inmortalidad personal de conciencia y bulto, el Unamuno de 1924-25 intenta crear la obra que habrá de salvarlo del completo anonadamiento. Trata de entregarnos entonces el proceso mismo por el que ha de ganarse esa salvación, porque sólo así podrá ganarla" (205). Pues bien, abordemos primero las consideraciones genéricas de este proceso para comentar luego los recursos retóricos y las estrategias textuales de representación que definen la obra.

Cómo se hace es una autobiografía ficticia, simbólica, en la que se mezclan elementos novelísticos así como los subgéneros de confesión, memoria, crónica documental, polémica política e incluso poesía. Pero no es un relato cronológico, secuencial de la vida del autor; es más bien una alegoría del ser humano atrapado por la finitud, amenazado de la muerte, en búsqueda de identidad y eternidad. A diferencia de San Agustín, quien nos habla desde el alborozo de una nueva fe, Unamuno parte desde un sentimiento del vacío y de la soledad del desterrado. Así que la obra no es una visión retrospectiva de la búsqueda de la verdad que termina en el momento en que comienza el relato; es un proceso de auto-creación a tirones y empujones, cuya forma refleja los conflictos de la identidad personal. *Cómo se hace* subvierte la premisa del género autobiográfico antiguo, según la cual el escritor emprende su proyecto con un yo pre-formado, hecho. En el caso de Unamuno se trata de un yo problemático, escindido, cuyos rostros se configuran a raíz de la experiencia del exilio.

La crítica suele clasificar a CHUN como género híbrido de novela y ensayo. A primera vista parece que es más ensayo autobiográfico que novela. Los fragmentos narrativos son relativamente breves, anecdóticos, ilustrativos, supeditados a los trozos de índole documental y crítica. El personaje Jugo de la Raza es una suerte de alter ego, cuyo carácter ficticio es a todas luces tenue. Mas que personaje es un simulacro de personaje, una figura emblemática, carente de la dimensión psicológica propia de un ente ficticio. En efecto, la función ficticia de este personaje recuerda el papel puramente ilustrativo de Mons. Sans Delai en el famoso ensayo de Larra "Vuelva Ud.mañana." Pero si nos fijamos bien resalta el hecho de que en la versión final de 1927 todos los trozos documentales quedan al fin y al cabo ficcionalizados. Así como en *Niebla* el prólogo de Víctor Goti, de clara estirpe ensayística, queda retrospectivamente ficcionalizado, así en CHUN los elementos documentales que parecen dominar el texto, corren la misma suerte. A decir verdad en el proceso de hacer su novela Unamuno echa mano al género que mejor se conforma a sus propósitos. He aquí una buena muestra de que los géneros no son categorías fijas sino modelos de práctica discursiva que responden a las estrategias retóricas del escritor.

CHUN es en efecto un diálogo de géneros y subgéneros, pero no en el sentido bakhtiniano de unas voces socialmente marcadas (heteroglosia) que caracteriza la novela; no es un diálogo en el contexto narrativo sino una suerte de alternancia entre

estrategias retóricas, o lo que Northrop Frye llama "radicals of presentation," formas intransferibles de comunicación entre autor y lector (documento, comentario, confesión, anécdota, etc.). El título mismo *cómo se hace* en vez de *cómo se cuenta* delata el impulso demostrativo que no narrativo del texto.

Ahora bien, este impulso demostrativo de CHUN recuerda la técnica ensayística de Montaigne. Según ha sostenido Carlos Thiebaut el padre del ensayo no nos cuenta la secuencia de la formación de su subjetividad, sino que *muestra*, va describiendo y relatando las facetas de un yo naciente. Los *Ensayos*, uno de los primeros testimonios del yo moderno, ejercen ciertamente su descubrimiento textual pero no lo narran. Y ese descubrimiento está inscrito en la estructura del texto mismo, en su fragmentariedad, en su polifacetismo, en su provisionalidad, un texto de varios rostros contemplados desde varias lecturas posibles (165). Hay otros procedimientos del francés que recuerdan los de Unamuno en CHUN. Otro estudioso de Montaigne, Frederick Rider, escribe: "he reworks the old essays extensively, sometimes he alters a word or phrase, often he inserts an appropriate quotation from his current reading, and not infrequently he adds an important passage that develops and even contradicts a point previously made" (27-28). ¿No es esto lo que hace don Miguel cuando se retraduce del francés, cuando corrige, enmienda, amplía su texto con comentarios entre corchetes, algunos de los cuales contradicen la versión anterior? Tal procedimiento le permite a Unamuno, en línea con la técnica de Montaigne, desplegar una variedad de perspectivas sobre sí mismo al tiempo que puede analizar los distintos momentos de su existencia y evitar una inmersión total en un yo particular y exclusivo. Del mismo modo el rector salmantino mantiene la consciente y deliberada separación de los yos del exiliado. No es otra la función de los corchetes que el autor introduce en la versión de 1927. Por cierto, que esto no es óbice a los intentos de don Miguel, desdoblado en Jugo de la Raza, de trascender su circunstancia histórica y recuperar la plenitud del ser en la unidad y la armonía de la niñez.

De la preocupación existencial y ontológica de esta obra se ha escrito bastante, aunque no creo superfluo poner de relieve algunas estrategias textuales que la informan. CHUN es una confesión que patentiza la angustia y aislamiento del autor. El texto comienza con el vulnerable "Heteme aquí," salida que se dirige directamente al lector, con el cual el autor busca una compenetración total. Sin embargo, nosotros los lectores nos sentimos avasallados por don Miguel. Esto se debe no tanto a la consabida egomanía de Unamuno como a su condición de exiliado, un ser desprovisto de su ambiente y público, escritor que al convertirse en su propia audiencia monopoliza el papel de lector. Si en *Niebla* Unamuno entra en un texto ficticio como autor, en CHUN es fundamentalmente lector de sí mismo.

El exilio es el trauma personal que engendra el ensayo; es el espacio, el vacío, la nada— que para hablar como Heidegger hace posible la pregunta por la existencia misma. No se trata, desde luego, de una interrogación solipsista sino de una reflexión mediada por los acontecimientos históricos que otorgan al texto otra faceta

genérica—la de memorias de índole política. En todo caso, el exilio es la condición de máxima angustia, un limbo espiritual en el que los proyectos creativos tropiezan con la duda y la desorientación.

Se ha reconocido que esta obra refleja la premisa filosófica unamuniana de “clavar la rueda del tiempo” y con ello burlar la muerte. Para evitar lo inevitable Don Miguel se propone no solo postergar la clausura del texto con los apéndices de la “Continuación” y el “Diario”, sino que recurre además a un relativismo ontológico que rompe los límites de la finitud. Esto lo consigue, a mi modo de ver, al manipular y extender la noción de superficie como método de indagar en el fondo de la personalidad. Como él mismo ha dicho, “El fondo de una cosa es su superficie” con lo que fenómeno/noumeno, autenticidad/mascara se confunden. Ahora bien, al multiplicar las superficies, o sea, con extender la apariencia de varios lectores leyendo y al asimilar el lector al texto como co-creador de ambos, del autor (Unamuno) y del lector (nosotros), Unamuno consigue una profundidad ontológica y psicológica. Así que los niveles de duplicación especular estructurados topográficamente a la manera de las cajas japonesas sugieren infinitud y por ende eternidad. En suma: Unamuno conquista el tiempo con el espacio mediante la duplicación topológica de una idea relativizada del ser. Este proceso de *mise en abyme* reemplaza la noción de substancia. La forma genera el sentido; la fragmentación indefinida subvierte y reemplaza la clausura. En palabras de Cerezo Galán, “El fondo se ha vuelto forma, fenomenalidd, esto es, leyenda/destino, pero en ésta reside toda la verdad del yo” (680).

Pero junto a esta postura tan moderna (o postmoderna) de un sujeto textualmente radicalizado, marcado por el fragmento y la discontinuidad, existe en CHUN otro sujeto. Me refiero a un discernible yo romántico, anhelante de la estabilidad que confieren la Naturaleza, el Hogar, la Infancia, sucedáneos de la Intrahistoria y de Dios mismo. La encarnación de este anhelo es el alter-ego unamuniano— el personaje hipotético (de una novela hipotética) Jugo de la Raza, a quien don Miguel asigna el papel de peregrino por las tierras de su infancia en busca del paraíso perdido de la niñez, lugar sagrado de paz, plenitud y eternidad. Esta vuelta a los orígenes en busca del “intrahombre”— la antítesis del yo público de la leyenda—tiene por emblema las figuras maternas y paternas. No es por casualidad que en CHUN don Miguel recuerde las dos experiencias más significativas de su vida: las consoladoras palabras de su esposa/madre “¡hijo mío!” durante su crisis espiritual, y la fascinación que experimentó de niño al oír a su padre conversar en un idioma extranjero. Esta última fue una verdadera epifanía, ya que le reveló el misterio y el poder de lenguaje y el deseo de auto-creación. (hacerse padre de sí mismo)

Cuando en la última parte del libro Unamuno cita las famosas líneas de Wordsworth “The Child is Father to the Man” inicia su intención de fundir los yos que han quedado dispersos por el texto, al tiempo que pasa de una invocación de la paternidad, vale decir del Logos, a la identificación con las imágenes femeninas de Naturaleza, Intrahistoria (Pre-historia) y Eternidad. Notamos aquí además un

esfuerzo— paradójico, e irónico desde luego— por escaparse de la identidad ficcional y dar con el yo esencial y eterno del intra-hombre (“el que soy en Dios”). La aseveración de las primeras páginas de que “todos somos Libro” no satisface el hambre ontológico, el querer ser del autor. Escribe don Miguel de su alter-ego: “Mi Jugo se dejaría al cabo del libro, renunciaría al libro fatídico, a concluir a leerlo. En sus correrías por los mundos de Dios para escapar la fadídica lectura irá a dar a su tierra natal, a la de su niñez misma, con su niñez eterna, con aquella edad en que aún no sabía leer, en que todavía no era hombre de libro. Y en esa niñez encontraría su hombre interior, el *eso anthropos*.” Cuando Jugo descubre su esencia filial, da simultáneamente con su propia paternidad y el poder de la palabra-la materia de la auto-creación. El recuerdo de haber escuchado a su padre en “la vedada y litúrgica sala” hablar “una lengua misteriosa y enigmática” corresponde a las divinas palabras de Dios, cuyo poder creador es un maravilloso, profundo misterio y fuente de inspiración.

Pero como hace patente el texto de CHUN a esas divinas palabras les falta la referencia sacral clave, el vínculo trascendental, que podría dar razón y cumplimiento a la búsqueda unamuniana de la identidad y la unidad de ser. Esta queda reducida ahora al marco de la escritura-lectura del texto, al proceso de la reflexividad y construcción mismas que generan al sujeto y constituyen la problemática existencial del autor.

Esta problemática también puede enfocarse desde un punto de vista retórico. Sumamente significativo es el hecho de que las aspiraciones unitarias, simbólicas de Jugo van envueltas en forma alegórica. O sea, Unamuno en las páginas de CHUN se desdobra en “otro” cuya historia es emblemática de sus anhelos de unidad. En efecto, podemos deducir que CHUN es una alegoría del sujeto moderno que no ha renunciado sus aspiraciones totalizantes. La obra lleva en su seno dos motivos: hacerse eterno por la palabra (el libro, la leyenda), y encontrar la plenitud de un yo esencial y eterno. Se libra aquí evidentemente la pugna entre un yo textual y un yo intra y sobre- histórico. La propuesta unamuniana de “clavar la rueda del tiempo” se plasma igualmente de dos modos: en el acto de escritura—el hacerse en la historia y eternizarse, y en el simbolismo de la Naturaleza, el Hogar, y la Niñez, topoi románticos con los que don Miguel pretende, vanamente, superar un yo fragmentado, condenado a la temporalidad, a la historia y, por fin, al destino más temible que es la muerte. El símbolo será pues uno de los medios de salvación unamuniana. La dicción simbólica se presenta como la forma idónea de representar sin fisuras la fusión del sujeto y el objeto, la re-integración del sujeto con la Naturaleza que a partir de esa representación, se hacen entidades continuas, compartiendo la misma esencia. Así Unamuno nos dice “Y Jugo de la Raza uniría en su imaginación, en esa nuestra sagrada imaginación que funde siglos y vastedades de tierra, que hace de los tiempos eternidad.” [recuerdese que la imaginación es la facultad suprema de los románticos}. Ejemplo de esta imaginación creadora la

encontramos en el primer Unamuno en la visión mística de personaje Pachico Zabalbide de *Paz en la guerra*: "Olvídase del curso fatal de las horas, y en un instante que no pasa, eterno inmóvil, siente en la contemplación del panorama, la hondura del mundo, la continuidad, la unidad... Despiértasele entonces, la comunión entre el mundo que le rodea y el que encierra en su propio seno; llegan a la fusión ambos, el inmenso panorama y él, que libertado de la conciencia del lugar y del tiempo, lo contempla."

Pero en CHUN esta formulación simbólica, mediada por la imaginación, está envuelta, irónicamente, en la dicción que la anula, a saber, el gusano de la alegoría, tropo regido por la primacía de lo abstracto y por el artificio de la racionalidad. Mientras que el símbolo es imagen que coexiste con lo que representa (fusión de significante y significado), la alegoría separa imagen e idea y crea una distancia del lenguaje con respecto a su objeto. Con la alegoría de Jugo Unamuno confecciona una idea cuya dicción no coincide- no co-existe- orgánicamente con lo que representa. Con este recurso retórico el escritor vasco nos remite a la totalidad del lenguaje ("todos somos Libro") como el único lugar de significación y la única forma de representación. La idea de que todo es lenguaje, o sea abstracción; la noción de que la realidad puede ser racionalizada artificialmente, suplanta en CHUN la ingenua idea romántica de una imagen adecuada, capaz de unificar a un yo múltiple, disperso, arrojado al tiempo.

Es la alegoría-frente al símbolo- como han demostrado Paul De Man, la que hace patente la ruptura y la discontinuidad entre lenguaje/significado, referencia/sentido, espíritu/naturaleza, sujeto/objeto. Como nota De Man en su brillante ensayo "Retórica de la temporalidad":

"Mientras el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría designa primariamente una distancia con relación a su propio origen y, al renunciar a la nostalgia y al deseo de coincidencia, establece su lenguaje en el vacío de esta diferencia temporal" (229).

O sea, la alegoría destruye la ilusión de organicidad con la que el símbolo pretendía establecer el vínculo entre el espíritu y la naturaleza. Al contrario, la alegoría acentúa la percepción histórica, fragmentaria de las significaciones textuales (Thiebaud 65). Frente a la primacía de la naturaleza, en la que se anulaba el tiempo histórico del hombre {e.g. *Paz en la guerra*}, ahora será la primacía de la historia la que integrará, como uno de sus momentos, la relación del hombre con lo natural. Y así notamos que por mucho que Unamuno intente eternizarse en la historia y ficcionalizarla, ésta irrumpe continuamente en su vida.

En el texto de CHUN notamos cómo en la alegoría de Jugo don Miguel se esfuerza por redimirse mediante los símbolos arriba enumerados (paisaje, hogar, niñez). Pero es este un intento frustrado. En palabras de De Man: lo que el símbolo

articula es la tentación del yo “a tomar prestado de la naturaleza la estabilidad temporal de la que carece y de inventar estrategias para traerla a su nivel a la vez que le permite escapar de ‘el toque inimaginable del tiempo’” (219). El proyecto unamuniano de “clavar la rueda del tiempo” mediante el símbolo jamás se logra. El rector salmantino no encuentra la imagen unificadora que junte lenguaje e idea, imagen y concepto, sujeto y objeto. Mas pertinente es el concepto de las cajas japonesas que el autor introduce en su prólogo y en cuyo fondo se descubre el vacío, con lo que la identidad unamuniana como la del sujeto moderno queda fraguada en el proceso mismo de textualidad. Como ha visto certeramente Cerezo Galán, “el relato asumido reflexivamente es el texto de la autenticidad” (679). Al fin y al cabo, en CHUN Unamuno sólo nos hace sentir la plenitud como ausencia, como anhelo, pero nunca como realidad. Su narración no logra representar lo consistente y firme, sino lo que se disgrega y disuelve. Lo único que Unamuno ha logrado fundir y confundir en esta obra han sido los géneros.

En un libro reciente de notables atisbos retóricos, Francisco LaRubia Prado ha demostrado cómo Unamuno, fiel seguidor de la teoría organicista de Coleridge socava sus propios proyectos orgánicos mediante una tropología mecánica de la alegoría y de la ironía. Curiosamente CHUN no figura en la lista de obras que LaRubia analiza con perspicacia y originalidad. Omisión curiosa ya que en la última parte de CHUN Unamuno, en un pequeño manifiesto organicista, contrapone dos modos de concebir la obra de arte-el mecánico (el reloj) y el orgánico (el cuerpo humano), con una fervorosa defensa de este último. Según esta noción la obra artística, la creación verbal, es co-extensiva con el sujeto de carne y hueso que la engendra. La idea orgánica queda reforzada en el consejo del autor de que todos debemos “comernos” el libro que leemos como él mismo los devora. Pero la metáfora carnívora es subvertida—pace La Rubia— por la alegoría, tropo mecánico que rige el texto. Además de la obvia y deliberada alegoría de Jugo de la Raza, el texto es un compendio de gestos alegóricos ejemplificados por la serie de comentarios de los textos de 1924 y 25, y comentarios de comentarios encorchetados— emblemas todos de temporalidad y figuras de muerte

Para concluir, así como el exilio constituye una ruptura, una separación de Unamuno de su suelo natal, así la alegoría marca esa ruptura en el lenguaje en la que el autor de CHUN, el sujeto moderno— plasma su condición de desterrado de la trascendencia y de la plenitud. En CHUN el lenguaje no suelda en un momento privilegiado la cesura de sujeto y el mundo, sino que es él mismo una cesura en la que se constituyen y se enfrentan las múltiples caras del sujeto en busca de identidad y eternidad.

Bibliografía

- Azar, Inés. "Las estructuras novelescas de *Cómo se hace una novela*" MLN 85 (1970):184-206.
- Cerezo Galán, Pedro. *Las máscaras de lo trágico: Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid: Trotta, 1996.
- Frye, Northrop. *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- La Rubia Prado, Francisco. *Alegorías de la voluntad: Pensamiento orgánico, retórica y deconstrucción en la obra de Miguel de Unamuno*. Madrid:Libertarias/Prodhuft 1996
- de Man, Paul. "Retórica de la temporalidad." *Visión y Ceguera*. Río Piedras: Univ. de Puerto Rico, 1991.
- Rider, Frederick. *The Dialectic of Selfhood in Montaigne*. Stanford. Stanford University Press, 1973.
- Thiebaut, Carlos. *Historia del nombrar: Dos episodios de la subjetividad*. Madrid: Balsa de Medusa, 1990.
- Unamuno y Jugo, Miguel de. *Obras completas t.II*. Edición de Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1966
- 1971.

ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LA AGONÍA EN *NIEBLA*¹ Y EN *TODO VERDOR PERECERÁ*²

Mária GERSE

“**A**gonía quiere decir lucha. Agoniza el que vive luchando, luchando contra la vida misma”³ – define Unamuno la noción de la agonía. Y explicitar el problema de la agonía de toda la vida es la misión del escritor. Su concepción al respecto se revela en la cita que sigue:

“... Lo más de mi labor ha sido siempre inquietar a mis prójimos, removerles el poso del corazón, angustiarlos, si puedo... Mi empeño ha sido, es y será que los que me lean piensen y mediten en las cosas fundamentales, y no ha sido nunca el darles pensamientos hechos... Yo he buscado siempre agitar, y, a lo sumo, sugerir más que instruir. Si yo vendo pan no es pan, sino levadura y fermento...”⁴

A las inquietudes de Unamuno se puede acceder tanto desde el contexto autobiográfico como el social tantas veces y tan profundamente analizado por los estudiosos de la literatura y de la filosofía. En las obras de Eduardo Mallea, autor de *Todo verdor perecerá* se trasciende menos – en aspectos de la agonía – la vida privada, en ellas dominan las ficciones de una vida social de honda crisis, de un “desesperante marasmo” donde la sombra del individualismo egoísta y excluyente viene acompañada por la falta de personalidad. Por lo tanto, para renovar la sociedad ha de renovarse la persona, ha de nacer el Hombre Nuevo, por la agonía representada por ambos escritores que, sin embargo, ambos escritores interpretan de manera muy distinta.

Las diferencias se deben, como tantos estudiosos (Julián Marías, Zubizarreta etc.) han advertido, a que “Unamuno se atiene al relato desnudo: No da descripción de cosas o de costumbres, ni aún de estados de ánimo... sino drama, lo que pasa de verdad al personaje, lo que éste se va haciendo, lo que es.”⁵ La afirmación de Julián Marías está en armonía total con las intenciones reiteradamente postuladas de Unamuno, como por ejemplo, en el prólogo de *Amor y pedagogía*: “...he seguido

desarrollando con más sosiego acaso, pero no con menos dolor, las visiones de estas "profundas cavernas del sentido", que dijo San Juan de la Cruz"⁶ En base a una interpretación narratológica el elemento fundamental de la estructura son los personajes. Quizás por influencia del cartesianismo se detecta en ellos una marcada separación entre "res cogitans" y "res extensa". Por lo tanto resulta difícil definir sus funciones en la historia, y más difícil todavía, encontrar coincidencias con las funciones de las personas naturales del mundo real. La pérdida de la substancial unidad psicofísica del hombre se manifiesta en los agonistas de Niebla y hasta se reduce la sustancia a la conciencia. Como tal el hombre sería ante todo un ser pensante y no un ser definido por su existencia en el mundo. Por lo tanto, hay un antagonismo entre el concepto de Niebla como novela "a lo que salga" y entre esta evidencia reconocida por Unamuno mismo.

El personaje principal de Niebla, Augusto, tiene que sufrir en su agonía todas las dudas de su "creador", siendo primordialmente portavoz de su autor. Es un individuo problemático, un protagonista moderno – tantas veces definido, entre otros por Lukács György – que no está seguro de las metas y de los valores que puede alcanzar. Está abandonado a una realidad negativa de la que surge a través de un doloroso proceso de autoconocimiento, de una toma de conciencia. A pesar de que Augusto no tiene dimensiones sociales, esto es, esta dimensión se reduce a un ámbito en que "como un sueño dulce se le podía y puede ir la vida" (p. 43), y en que, de esta manera, se excluye la lucha por la existencia y será una lucha "cismática" como la clasifica Juan López Morillas, que tiene lugar dentro de los personajes. Esta identidad de personaje ya se aclara al comienzo de la novela por el narrador:

"No era que tomaba posesión del mundo exterior, sino que observaba si llovía. Y al recibir en el dorso de la mano el frescor del lento orvallo frunció el entrecejo. Y no era tampoco que le moletase la llovizna, sino el tener que abrir el paraguas. ¡Estaba tan elegante, tan esbelto, plegado y dentro de su funda!" (p. 27)

Casi a renglón seguido encontramos el refuerzo argumentativo del mismo Augusto:

"Aquí, en esta pobre vida, no nos cuidamos sino de servirnos de Dios: pretendemos abrirlo, como un paraguas, para que nos proteja de toda suerte de males." (p. 27)

Es como si los pensamientos del narrador dialogaran con los pensamientos de Augusto, o, como si las autorreflexiones de éste completaran y puntualizaran lo referido por el narrador:

"Augusto no era un caminante sino un paseante de la vida." (p. 27)

"¡No, no soy un vago, mi imaginación no descansa! Los vagos son ellos, los que dicen que trabajan y no hacen sino aturdirse y ahogar el pensamiento." (p. 28)

Esto lleva al relato tan simplificado en el que coinciden la historia y la fábula, y se da un escaso número de personajes apenas clasificables de actantes. En la fenomenología de la historia se evidencia que la fuerza motriz del mundo es el azar, luchar por cualquier motivo, realizar un acontecimiento tiene poco sentido, sería ilógica la lucha efectiva del individuo en el universo de la novela. Este universo, escenario ilustrativo de personajes ilustrativos, de hermanos "en parálisis", da lugar sólo a la agonía de la conciencia. El camino designado que debe recorrer Augusto es la aburrida rutina cotidiana. La aparición azarosa de Eugenia, el amor por ella, en realidad por una Eugenia forjada por sus ensueños, le dará razón de existir, ofrecerá finalidad a su vida: "amo ergo existo" – dice él mismo.

Sin embargo, aun teniendo una meta, su existencia se queda dentro del ámbito del "res cogitans" o por el recuerdo de su madre, traspasa al plano metafísico sin ser capaz de existir en el mundo material, en el ámbito de "res extensa". Por consiguiente, se excluyen espacios y tiempos reales. No es absolutamente de extrañar que con este paso contra toda ley natural encontrará "el pavoroso abismo de la eternidad". Entre la reiterada simplificación de la vida al individuo, a la conciencia del individuo y, dentro de la conciencia, a las dudas y entre el mensaje que apunta al desenlace definitivo de la vida se produce una tensión que será la explicación de la paradoja fundamental de la novela. Esto interpreta la vida de Augusto y a través de él, la vida, en términos generales. Augusto de ninguna manera podrá suicidarse. No porque Unamuno, el narrador omnipotente en todo el sentido de la palabra, no se lo permita (para poder darle término al único acontecimiento de la novela), sino porque ni siquiera vivía. Augusto, según su función, es un potencial actor-actante, pero en realidad no llegará a ello. Su meta es conseguir el amor de la Eugenia de sus sueños, es decir, el amor, volver a vivir el amor maternal "capaz de hacer florecer en rosa a esta espina con que se encuentra en el camino de su vida" (p. 44), el conocimiento de la vida, tener independencia de carácter, capacidad de decisión, y como le aconseja don Fermín, aprender a luchar a puño, en suma, sentirse persona autónoma, tener identidad, tener finalidad en la vida, en una palabra: existir. Para este propósito le proporcionará dadores el azar: los tíos de Eugenia, pero no se forma una relación funcional entre él y los actantes, porque si bien se entrega a la lucha, su meta carece de proyección material. ¿Cómo imagina alcanzar el fin anhelado?

"¿Mía? Sí, yo por el pensamiento, por el deseo la hago mía. Él, el otro, es decir, él podrá llegar a poseerla materialmente, pero la misteriosa luz espiritual de aquellos ojos ¡es mía, mía!" (p. 60)

La parcialidad de sus pretensiones implique que deja de tener sentido el análisis de las fuerzas unidas que le opusieran. Su papel de sujeto se anula ya en sus gérmenes. Pasa claramente a la categoría de paciente e incluso dador de las fuerzas representadas por Mauricio y Eugenia. Ellos disponen de las facultades y cualidades necesarias para la

existencia, aunque moralmente muy cuestionables. Ni para esto ni para la lucha noble está capacitado Augusto, pues, como hemos visto, mientras quiere alcanzar lo metafísico no puede superar las barreras que le separan del mundo para despertar a la autoconciencia, para entrar en una situación de permanente influencia recíproca consigo mismo, con el mundo y con sus semejantes, para que la conciencia estática se desarrolle en el curso del dinamismo inherente a la vida humana. Narratológicamente, esto se expresaría en complejas relaciones actanciales, precisaría de espacio y tiempo, de un mundo vivo, es decir, no de nivola, sino novela. Aquí en realidad no se cuestiona el libre albedrío del hombre⁷, lo que vemos es como en parte se presentan y en parte se comunican las dudas y reflexiones del autor. Esta es la única función que tienen los sucesos que forman la trama de la novela: vemos ejemplos sobre matrimonios inductivo y deductivo, así como el propuesto por el ya agonista don Avito, y el matrimonio intuitivo cuando se trata de Mauricio y Eugenia. En suma, tal vez podamos al menos constatar que la novela de Unamuno no es completa en el nivel de la literariedad. Le falta el contexto, decisivo desde el punto de vista de la existencia y la comunicación, contexto amplio y estrecho que ubica en el espacio y el tiempo al hombre que piensa y actúa y, a través de él, nos hace llegar su mensaje a nosotros, hombres existentes en el espacio y el tiempo, aunque limitados por su corporeidad, a nosotros sus destinatarios.

Esta parcialidad, considerada desde otra óptica, el problema de la agonía, es lo que Mallea trata de llevar a su plenitud en su novela *Todo verdor perecerá*. Tampoco es otra la motivación: los ingredientes de la sociedad, cada una de las personas, deberán renovarse si aspiran a que la vida esté caracterizada por el desarrollo verdadero, un desarrollo en todo el sentido de la palabra, y no sólo por el progreso económico. Mallea consideraba la literatura como una empresa del alma, y las obras sin contenido moral y sólo portadoras de valores estéticos no las tuvo por creaciones literarias auténticas. Las líneas que siguen reflejan la época y el panorama:

"No los visita en ningún caso esa necesidad de contradicción con uno mismo, de negación a sí, de duda activa, de rudo conflicto, de hostilidad agria y dramática frente a las circunstancias que se vive, sin las cuales ninguna vida nace, porque ninguna vida puede nacer sino del conflicto cruel..."⁸

Las pugnas de la vida humana, a diferencia de Unamuno, las aborda bajo el aliento de la promesa divina. Esto lo sugiere el propio título de la obra, así como *Niebla* también nos anticipa algo de la novela. Mallea transmite el concepto de fe de Isaías, es un nuevo y a la vez decisivo punto de vista la conjunción entre fe y promesa:

"La promesa es segura, mas hay que creer en ella... la fe demanda pleno compromiso de quien hace suya la promesa. Según Isaías la fe verdadera es confianza serena y espera vigilante que todo presente, incluso bajo cualquier circunstancia, guarda la

seguridad de que Dios mantendrá su fidelidad, y el creyente actúa según esto. Con ésto la promesa pronunciada se constituye en base de la esperanza presente.”⁹

La imagen de Dios que postula Unamuno radica en la esperanza que nos depara el futuro, “era por confesión propia una fe llena de dudas y de sombras”.¹⁰ Los agonistas de Mallea, en cambio, transmiten el pensamiento cimentado en la seguridad plena. En el proceso de *Todo verdor* perecerá el escritor presenta la agonía del aislamiento de Agata como “una causa perdida en la primera instancia”¹¹. Desde la infancia hasta el trágico desenlace, en la casa paterna, en la vida social, en el matrimonio, en la relación amorosa nacida por casualidad. La agonía no se expresa en diálogos y soliloquios, a nivel de la conciencia, sino que sus personajes viven la experiencia de la agonía en el aislamiento, en la falta de entendimiento, en la indolencia espiritual, en el orgullo, en la falta de entrega, en la superficialidad y en la irresponsabilidad. Agata no es un actante paciente en la novela, sin embargo sus intentos de abrir contacto siempre terminan en fracaso. Sabe a su padre incrédulo, la soberbia de su marido destruye su matrimonio ya de por sí vacilante, y el amor tampoco le brinda una relación auténtica. Con el afán de darnos a conocer sus vicisitudes el escritor nos dedica gran tiempo y espacio. Aunque los acontecimientos son cada vez más crueles, no vemos aparecer ningún cambio verdadero, su sufrimiento lo codifica Mallea en un movimiento hacia la aniquilación, en una carrera, casi como en la fuga de las furias que conocemos de las tragedias griegas. En su agonía falta el elemento substancial que hace hombre del hombre, o sea, las verdaderas relaciones humanas, el amor que hace persona del hombre, que le hace libre. Todas las estaciones de la agonía de Agata coinciden con cada uno de los pensamientos malleanos. Verdad que cuaja la representación del pensamiento pero queda ausente en las relaciones humanas. Mallea no cierra el destino de Agata, deja abierta la posibilidad para volver a empezar. Tiene un sentido simbólico el lugar donde ocurre la caída, en una cruz, donde una inscripción nos advierte: *Ego sum via, veritas et vita*. De allí el camino conduce a la casa paterna, con el que el escritor sugiere la posibilidad de volver a comenzar. La historia inconclusa tiene valor de moraleja. El escritor deja en nuestras manos la interpretación, según nuestras facultades y nuestra cultura espiritual. Aunque Mallea en esta obra no nos sobrecarga con sus explicaciones, sin embargo como narrador omnisciente y por la boca de Agata plantea algunas interrogantes: por ejemplo, ¿por qué otros también, o todos, no captan los problemas que existen en la vida social? ¿Cómo que siendo criaturas no se sienten libres todos los hombres? ¿Por qué debe ser la mujer la más expuesta? etc.

Para que se cumpla la función pretendida en todas las novelas es necesario que el código del receptor sea idéntico con el código del remitente, esto es, el campo convencional de ambos debería en cierta medida coincidir. El autor tiene que contar con el campo convencional del lector: la interrogante es a quién se dirige. En los

casos en que el personaje se formula como ser social y el lector es miembro de la misma sociedad, las referencias le serán fácilmente más comprensibles. Frente a esto, cuando el autor nos proyecta al individuo en sí, o sus cuestiones substanciales, en tal caso, una capa mucho más estrecha dispone de un campo convencional similar al del autor, de elevada cultura, de una capacidad de reflexión abstracta y de nivel filosófico. Pero para poder llegar a una capa mayor de lectores y alcanzar repercusión por parte de ellos, Unamuno plantea el tema más general, trata de simplificar la historia y de concentrarse en las situaciones y cuestiones más generales de la existencia humana. Al mismo tiempo, sin embargo, las hace aparecer en su conciencia, es decir, no se pierde en los detalles y circunstancias que se refieren a los personajes y situaciones.

Mallea, en cambio, puesto que presenta a sus personajes en su situación social y porque toma en cuenta todos los factores que influyen y determinan la formación de la personalidad. A tal punto trata de dar y hacer entender a sus lectores lo que quiere comunicar en sus personajes y destinos que va completando con comentarios el relato, a la vez que orienta la comprensión del lector. De esta manera el método narrativo tanto de Mallea como de Unamuno responde a la aproximación particular del problema por ellos planteado. Unamuno, considerando que en su novela todo se desarrolla en la conciencia, elige con predilección la forma dialogada que trasmite o confronta los puntos de vista no de dos o más personas, sino expresa la pugna interior en la cual el protagonista a fin de cuentas intenta librar consigo mismo, o busca la manera de interpretar una situación determinada. Mallea, quien formula el aislamiento de numerosos personajes o su propio aislamiento, es natural que se abstenga de la forma dialogada y opte por el relato tradicional en tercera persona, ratificando así también que allí no hay paso posible entre los personajes. Esto hace necesaria también la inclusión de los comentarios del escritor, un recurso tan cuestionado por sus críticos. Es evidente, por lo tanto, que la aproximación al tema de la agonía en las obras de ambos autores toma cuerpo en el método narrativo también.

Notas

¹ Miguel de Unamuno, *Niebla* (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1961).

² Eduardo Mallea, *Todo verdor perecerá* (en: *Obra Completa*, Volumen II, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1988).

³ Cita: María Dolores Pérez-Lucas, *Un agónico español – Unamuno, su vida, su obra, su tiempo* (Salamanca: Ediciones Almar, 1986), prólogo.

⁴ Véase Ana M. Fernández, *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar* (Madrid: Editorial Pliegos, 1991), p. 19.

- ⁵ Julián Marías, *Miguel de Unamuno* (Madrid: Espasa – Calpe, S. A., 1997).
- ⁶ Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía* (Madrid: Espasa – Calpe, S.A. 1959).
- ⁷ Cf. Geoffrey Ribbans, *Niebla y soledad* (Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1971), p. 109.
- ⁸ Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina* (Madrid: Espasa – Calpe, S. A., 1969), p. 78.
- ⁹ Rózsa Huba, *Az Ószövetség keletkezése II.* (Budapest: Szent István Társulat, 1996), p. 112.
- ¹⁰ Pedro Turiel, *Unamuno – El pensador, el creyente y el hombre* (Madrid: Compañía Bibliográfica Española, S. A. , 1970), p. 10.
- ¹¹ John H. R. Polt, *The Writings of Eduardo Mallea* (Berkeley: University of California Press, 1959), p. 52.

AZORÍN, VISTO POR ORTEGA Y GASSET

Erzsébet DOBOS

Ortega, en 1916 publicó *Azorín: Primores de lo vulgar*.

El ensayo de Ortega se concibe en vísperas de su viaje a la Argentina. En junio de 1916 está decidido el viaje del "Profesor de la Metafísica" y los días anteriores a la salida los pasa en El Escorial para despedirse "de esta España nuestra tan agria, tan paralítica, tan inerte". En ese estado de ánimo, un "hombre melancólico" como él califica a sí mismo, no se interesa por la geografía del lugar que va a visitar: lo que le preocupa es meditar, cómo reaccionará sentimentalmente frente a una realidad distinta de la suya: el Río de la Plata, el Paraná, el Chaco, Tucumán, la Pampa, Buenos Aires. "¿Qué será la Pampa vista desde la cima sensitiva de mi corazón?"

Es un momento de fuerte contraste – por una parte, va a dejar a su España "inerte, inmóvil" – por la otra, le espera un continente "que suena a promesa de innovación, de futuro", un mundo nuevo y dinámico.

Ese es el momento cuando alguien le entrega un libro. Es el libro de Azorín, *Un pueblecito*. Para Ortega, ya basta el título para identificar autor y obra. Y, mientras su alma "se orienta hacia América", que es el futuro, acepta la invitación de Azorín para "deslizar la mano una vez más sobre el lomo del pasado como sobre un terciopelo milenarior". Leyendo un "poeta del pasado" es como se lanza en busca del porvenir.

Nos damos cuenta en seguida del afecto que siente Ortega por Azorín: ya el título mismo *Un pueblecito* le provoca enternecimiento: "Es decir, algo minúsculo, sencillor, lindo, luminoso y lejano ¡Qué encanto! ...Un pueblecito – casi no nos es necesario leer este libro: nos bastaría con el título. En él está todo Azorín."

Para Ortega el enternecimiento es algo por el cual, a la vez, por la misma razón sentimos angustia y placer. "Si nos representamos la emoción la emoción como un volumen, yo diría que la ternura es por dentro placer y por fuera dolor". Estas emociones dobles las llama Ortega "emociones tornasoladas".

Además del enternecimiento que le causa a Ortega la lectura de las obras de Azorín, hay otras razones por las cuales le dedica tanta atención: coincidencia en las preocupaciones e inquietudes frente a la valoración de fenómenos y conceptos como pasado, historia, gusto estético y otros. En las páginas de ese breve ensayo se exponen las observaciones de Ortega, presentadas de doble enfoque: por una parte, los tópicos del libro de Azorín son sólo pretexto para reflexionar y ofrecer de ello su propia visión, mientras en otras, lo escrito por Azorín tiene función de ilustrar y corroborar lo expuesto por él.

Merece ser mencionada una característica del estudio que es objeto de varias alusiones: las semejanzas vitales e intelectuales que descubre Ortega entre Azorín y su protagonista, el cura don Jacinto Bejarano. También Azorín se considera a sí mismo como alter ego de su héroe al despedirse "¡Adiós, querido Bejarano Galavis! No creía encontrar aquí, en la aldea, un hombre tan culto y delicado. Siento, como si fueran míos, sus dolores." Esta coincidencia de sensibilidad, mentalidad y circunstancias la explotará Ortega al analizar los tópicos del arte de Azorín que veremos más adelante.

Maximus in minimis

Ya hemos hecho referencia al título del libro, tan característico del arte y de la personalidad de Azorín. Para Ortega Azorín no se siente atraído por las grandes líneas, lo monumental sino busca "lo minúsculo, lo atómico". Los grandes acontecimientos, las grandes personalidades de la historia para él, carecen de interés: le preocupa "el paisaje humano", los detalles que para otros pasan desapercibidos. Esa inversión de la perspectiva es un rasgo fundamental en el pensamiento de Azorín. Ortega llega a la conclusión que la humanidad tendría que recurrir a ese método y con ello, evitar los errores en que suelen caer los políticos y pedagogos cuando "nos habitúan a no percibir nuestra realidad íntima".

En Azorín, en cambio "no hay nada solemne, majestuoso, altisonante. Su arte se insinúa hasta aquel estrato profundo de nuestro ánimo donde habitan estas menudas emociones tornasoladas".

Sensitivo de la historia

Azorín, como se complace en analizar lo pequeño, lo diminuto, el paisaje humano, "es todo lo contrario que un filósofo de la historia – es un sensitivo de la historia."

La actitud de Azorín es contraria a la del filósofo de la historia quien ordena y analiza los acontecimientos históricos, encaminados hacia un estado de perfección. Enfocando desde esta perspectiva, la sucesión de las vidas humanas no es otra

cosa que el progreso. Ortega plantea si existe en efecto ese progreso y llega a la conclusión que el hombre – indistintamente si vive en una época de esplendor o en otra desventurada “siente la misma desazón radical ante la existencia”.

Azorín, en cambio, no se fija en los acontecimientos históricos de las diferentes edades sino en el “sentimiento vital” que experimentan sus figuras. “Su arte consiste en revivir esa sensibilidad básica del hombre a través de los tiempos”.

Ortega nos llama a meditar sobre nuestro pasado, nuestras vivencias “retener nuestro pasado y fijar bien nuestra aspiración hacia mañana”, tener siempre presente el pasado y a la hora de tomar decisiones, contar siempre con las experiencias de los días pasados. De este análisis se desprende la necesidad de comparar nuestras emociones vitales con las de hombres de otras edades y plantear la pregunta: “¿Somos más felices, somos más tristes que los hombres de otra edad?”

El método de Azorín, sensitivo de la historia consiste en encontrar “reliquias delicadas, volátiles, evanescentes” encontrar aquellos detalles pequeños pero revelantes que mejor nos logran transmitir las emociones de otras personas de otras épocas: “donde yace la momia de una emoción, inserta Azorín el nervio sensitivo de su alma.” Gracias a él, las vivencias, los sentimientos de los hombres de épocas pasadas se convierten para nosotros espectáculo inmediato y real.

Sincronismo y sinfronismo

Una vez sumergido en el pasado y encontrado el objeto – en nuestro caso – el personaje – Azorín vale de un recurso que Ortega denomina como sinfronismo.

Parecido al sincronismo, también el sinfronismo consiste en coincidencias, pero esta vez se trata de “coincidencia de sentido, de módulo, de estilo entre hombres o entre circunstancias desparrramadas por todos los tiempos”. Cuanto más fuerte es la personalidad, más le preocupa profundizarse en sinfronismos.

Éste es el caso de Azorín, quien en una feria de libros se dio con un tomo, publicado en 1791 por don Jacinto Bejarano, cura párroco de Arrévalo. El autor es desconocido en la historia de literatura: escribió el libro mientras ejercía de párroco en el pueblo. Azorín se siente atraído por el autor porque encuentra muchas coincidencias entre sí mismo y el autor: semejanza en la personalidad, sensibilidad, cultura, la sensación de estar rodeados de un ambiente que no valora esas cualidades y la tristeza ante tal mundo. Las experiencias comunes hacen que *Un pueblecito* sea una especie de autobiografía: los atributos “hombre delicado, fino, inteligente, sensual” referentes a don Jacinto, lo mismo se refieren a Azorín. La descripción de la aldea donde la vida es “ingrata., áspera, elemental, bárbara” sugiere la misma atmósfera que sentía Azorín porque concluye la obra con estas palabras: “...Adiós querido Bejarano Galavis ... Siento como si fueran míos tus dolores...”

El ejemplo de Azorín ilustra como el sinfronismo funciona como el aparato de resonadores. Mientras corre, alguna faceta de nuestra vida, de repente recibe un "reflejo alentador" y esa circunstancia exterior hace que algo interior, latente en nosotros, de repente cobre robustez: la circunstancia exterior y el germen interior se corroboran, "mutuamente potencian su energía". La afinidad entre vida y carácter de Azorín y don Jacinto resulta la duplicación de la intensidad: Azorín nos ayuda aprender mejor la emoción vital, la angustia de don Jacinto. Don Jacinto, a su vez, nos hace posible entender la ironía amarga de Azorín al calificar la vida de aquella aldea "ingrata, áspera, elemental y bárbara". Como Ortega dice, en Azorín "resuena la sobria quejumbre de Bejarano", ambos experimentan la misma soledad, España, desde hace siglos España es "hostil para la vida del espíritu" y sigue siendo válido lo dicho por Larra: "Escribir en Madrid es llorar."

Visión de España

Para Ortega "España es una vasta ruina tendida de mar a mar" y este triste panorama se hace aún más doloroso si se compara con los países extranjeros.

Las diferencias se saltan a la vista inmediatamente: al cruzar: más allá de la frontera no se ven edificios abandonados, los aparatos del público servicio funcionan, no hay nada roto, en cambio en España "por los pueblos apenas hay nada que ande en uso", el estado de los edificios es lamentable y hace recordar un pasado luminoso, convertido hoy en ruina.

Lo mismo pasa con las ideas aposentadas en las cabezas "fueron ideas, hoy son ruinas de ideas". Las ideas de ayer hoy son ruinas de ideas, han perdido su vigor, ya no sirven – lo que queda de su vitalidad los mantiene como fantasmas.

Azorín, en su *Castilla* presenta la fiel ilustración de una España inmóvil, moribunda, paralítica y morosa que se mueve hacia la muerte. "La España de Azorín está compuesta de cosas rendidas que se inclinan hacia la muerte." Las páginas de *Castilla* y *Lecturas españolas* sugieren una inercia cósmica. La vida activa se mueve hacia la muerte en lento proceso. Esta lentitud, prolongación en la cual las fronteras entre pasado y presente casi se borran, Azorín acentúa valiéndose de un recurso estilístico – gramático: el excesivo uso del pretérito perfecto en vez del indefinido: no dice "entré" sino "he entrado". "llamé" sino "he llamado" "Espere usted aquí – me ha dicho la viejecita" No escribe "dijo" porque eso sería definitivo, equivaldría a decir adiós, en cambio "ha dicho" suena como si pudiera esperar aquí por una eternidad en esta sala. Azorín quiere salvar el mundo que va hacia su propia destrucción y ese intento suyo lo "petrifica estéticamente".

Arte y realidad

Según el criterio de Ortega "el arte no puede consistir nunca en copiar una realidad, si por realidad se entiende lo que se ve, se oye, se toca." La realidad no puede ser copiada – las obras de arte nacen a la raíz de la coincidencia del autor con ella. "Lo importante no es que el artista coincida con la realidad sino que coincida su obra." Las pinturas y lecturas nos deben transmitir mucho más que la apariencia física – escrita: deben llevar escrita su genealogía para percibir su fisonomía y su génesis. El artista que quiere conseguir tal acierto, debe apartarse de las apariencias y "buscar más adentro la fuente única o las pocas fuentes, de donde nacen."

Las fuentes de Azorín – a diferencia de otros – las constituye la minuciosa observación de lo vulgar. Ortega dice: "su propensión de poetizar sólo lo vulgar". Por vulgar se entiende "lo trivial y baladí", contrario de lo magnífico, trágico, genial y heroico, dimensiones que no le interesan. En todas partes, busca lo vulgar por considerar que en todo tiempo lo vulgar equivale a costumbre, la costumbre a la repetición y la repetición es el pasado perdurando y ése – la forma inerte de la vida.

Costumbre, repetición, pasado – son términos claves en el arte de Azorín. Sus personajes, acciones y objetos no nos interesan por sí solos sino sólo como por su condición de ser la repetición de otros miles, condición que les presta poder sugestivo. El hábito se adquiere con las pretéritas experiencias acumuladas que, aunque modificadas, reviven y operan sobre el presente. Al igual que en la biología se forman las especies, los hijos, repitiendo las formas orgánicas de los padres, formula su opinión poética Azorín: "vivir es ver volver".

Ese concepto del hábito excluye por completo el heroísmo y explica el gusto por lo vulgar. Cada héroe y acción heroica consiste en un esfuerzo por aspirar a algo nuevo, crear, enriquecer, innovar y por esa misma razón, romper con las tradiciones, hábitos y costumbres.

En otros pasajes del ensayo Ortega confiesa que prefiere el arte dinámico, moderno "el arte heroico" en que todo es invención, pero al mismo tiempo, le deleita el arte de Azorín: "¿Cómo no aspirar el aroma de la rosa marchita que ahora se nos acerca?" Para Ortega Azorín es un poeta "quien nos facilita la sensación de ciertos fenómenos cósmicos y elementales." Y lo consigue valiéndose de las costumbres.

Ortega hace distinción muy clara entre los "escritores costumbristas" y Azorín.

Los costumbristas, dice Ortega, no hacían otra cosa sino describir lo que veían, "se acercaban sin lirismo a las cosas" con el único interés de copiar fenómenos y personajes. La obra de ellos, puede resultar útil para los historiadores, pero "carece de todo poder estético." (Con excepción de algunos que daban cierto matiz satírico a su obra como Mesonero Romanos y Larra).

Azorín no es un escritor de costumbres. La costumbre en sí, no puede ser sujeto de la poesía porque es antipoética. Para Azorín, es "instrumento y material" que sirven para demostrar una vez más la fuerza de la repetición, el poder de la persistencia

y la monotonía. Los paisajes y los personajes pueden cambiar pero hay algo que no cambia "mas algo decisivo permanece idéntico: el dolorido sentir, la melancolía del hombre ante el paisaje".

A modo de conclusión

La historia

El concepto de historia de Azorín se puede deducir fácilmente de los tópicos arriba expuestos. El gusto por "lo minúsculo, sencillo, ... y lejano", la falta de lo "solemne, majestuoso, altisonante", la búsqueda de la "sensibilidad básica del hombre a través de los tiempos", la visión de "la España inmóvil, moribunda, parálítica", la insistencia en la repetición, la fuerza y valor del hábito, y sobre todo, la ausencia de héroes y actos heroicos ya lo proyectan. Como el Padre Sigüenza el edificio de El Escorial no lo atribuye a Felipe II sino a los esfuerzos anónimos de miles y miles, Azorín tampoco ve en la historia grandes hazanas y grandes nombres sino un "hormiguero solícito de criaturas anónimas que tejen incesantemente la textura de la vida social". Tanto Azorín como Ortega comparten la idea del fraile jerónimo quien "poetiza el trabajo anónimo y tradicional de los gremios", idea que contradice al individualismo español que Ortega encuentra "inepto" y erróneo. Comparando a Baroja y Azorín, Ortega opina que Baroja está equivocado al insistir "en encontrar en la realidad española figuras heroicas", porque "la raza, pervive mansamente su vida típica, gremial".

Azorín, a su vez, considera la vida histórica "como tejida por el menudo afán innumerable de humanas hormigas".

El casticismo y lo castizo

Ortega considera a Azorín "poeta de lo castizo", siendo para él el atributo "casticista" un "deshonor literario". El casticismo para Ortega consiste en la obsesión de tratar de mantener intacta la espiritualidad nacional. Un yo poderoso no teme ser absorbido por otros porque esté seguro que él va a ser el absorbente. Además, esta experiencia le transforma y enriquece. Las preocupaciones de la personalidad no son otra cosa que reconocer "que ésta no es suficiente". El casticismo no es otra cosa que "gesto fanfarrón" para ocultar la debilidad y Ortega invita a acabar con ese "ridículo espectáculo de un pueblo que dedica su existencia a demostrar científicamente que existe".

Lo castizo expresa la sustancia de una raza, con la principal característica de la espontaneidad, por lo cual no puede convertirse nunca en norma. Las normas siempre son abstracciones y no pueden reflejar las innumerables variaciones del ser.

"La psicología de una raza ha de entenderse como una fluencia dinámica, siempre variable, jamás conclusa." No es posible establecer normas para el futuro a base del pasado de un pueblo.

Un escritor casticista para Ortega es un imitador.

Azorín no es casticista. El pasado, la historia, las costumbres para él son objeto y materia pero no la obra. La obra es actual: gracias a su sensibilidad, podemos percibir, enfocado desde el presente, lo pasado.

Bibliografía

Azorín: *Obras completas* I.-IX. Madrid, Aguilar, 1959

José Ortega y Gasset: *Obras completas* I.-XII. Madrid, Alianza, 1983.

Leon Livingstone: *Tema y formas en las novelas de Azorín* Madrid, Gredos, 1970.

Santiago Riopérez y Milá: *Azorín ítegro* Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1979

AZORÍN Y LAS LECTURAS DE LA TRADICIÓN ÁUREA

Tamás Zoltán KISS

El título de mi ponencia *Azorín y las lecturas de la tradición áurea* puede recordar el título de un estudio de Inman Fox (*Azorín, lector de los clásicos*, ensayo que originalmente fue publicado como *Lectura y literatura [en torno a la inspiración libresca en Azorín, 1967 Cuadernos Hispanoamericanos]*). Sin embargo, no quiero analizar detalladamente ni la sensibilidad libresca, ni los juicios concretos, sin lugar a dudas muy interesantes y novedosos por aquel entonces y muchas veces reveladoras para la crítica posterior. Mi propósito en esta ocasión es más bien llamar la atención a unas afirmaciones del joven Azorín sobre técnicas y estrategias de leer e interpretar. Muchos elementos de su “epistemología” de la lectura puede sonar familiar para muchos críticos representantes de la hermenéutica, la estética de la recepción etc. de hoy.

Mi punto de partida es el famoso pasaje que añadió Azorín a la segunda edición de su obra *Lecturas españolas* en 1920:

¿Qué es un autor clásico? Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. La paradoja tiene su explicación: un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico, si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso, los clásicos evolucionan; evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento la anterior definición: un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores: las va escribiendo la posteridad. (Obras Completas II. 1959: 538)

Azorín, claro está, habla de *autores* y no de *textos*. No obstante, aquella frase que va repitiéndose varias veces en su obra – de que la obra clásica del *Quijote* no la ha escrito Cervantes, sino la posteridad – ya alude a los textos. Los *clásicos* también podrían sustituirse hoy por autores, obras, textos o interpretaciones canonizados. Hoy hablaríamos más bien de la destrucción (¡atención!: no deconstrucción) o del desmoronamiento de cánones establecidos por estudiosos académicos, autoridades

irrefutables del positivismo o métodos hasta más antiguos, estudiosos que leían y utilizaban ediciones que para la gente (normal) eran completamente inasequibles o por su tamaño, o por su diseño tipográfico o, simplemente, por su precio.

En este mismo prefacio de 1920 que prácticamente se refiere a las cuatro obras que abarcan sus lecturas de literatura (*Lecturas españolas* 1912, *Clásicos y modernos*, 1913, *Valores literarios* 1914, y *Al margen de los clásicos* 1915) había algo muy atrevido, una actitud, si se quiere, muy noventayochista, quizá una reminiscencia de sus antecedentes anarquistas. Los juicios y apreciaciones de Azorín, publicados en diarios, no eran apoyados por el aparato eruditísimo de un Menéndez Pidal, José María Montesinos o Tomás Navarro Tomás entre otros, fundadores y primeros colaboradores del famoso Centro de Estudios Históricos.

Claro está, Azorín, y de esto da buen testimonio el famoso *Manifiesto de los Tres*, percibía completamente la crisis de modernización en la que se encontraba el país: una crisis moral, ideológica, política, educativa y, una crisis de valores. De una u otra manera tal crisis de valores se manifestó también en el academismo de los juicios sobre literatura clásica que de un modo muy intenso influyó en la evaluación de la historia nacional. La cómoda actitud frente al pasado y el presente era la del historiador o crítico que hacía juicios *definitivos*, oficiales y así institucionalizados sobre autores y textos del Medioevo o de los Siglos de Oro (muchas veces inspirados en opiniones del romanticismo francés o alemán) ateniéndose a una concepción que el erudito se imaginaba que era el canon literario. Azorín se rebela contra el marasmo unamuniano intelectualmente, o la abulia planteada por Gánivet no solamente en su novela *La Voluntad* (1902) sino también a partir de su método de leer y evaluar textos de autores dentro o fuera del canon oficial. En el ya citado *Nuevo Prefacio* dice que

Así se podría formar una corriente viva de apreciación, y la literatura del pasado, de los clásicos, serían una cosa de actualidad y no una cosa muerta y sin alma. (op. cit: 537)

Desde un punto de vista heideggeriano, valga el anacronismo, podríamos decir que Azorín por lo menos en estas obras librescas quiere llevar a cabo algo parecido que muchos años más tarde el gran existencialista alemán llamará dialoguismo entre texto y lector o intérprete. Antes, en la crítica positivista se suponía un significado básico, fundamental, auténtico y verdadero que el intérprete, el filólogo debió reconstruir al analizar el texto de la obra: la relación, pues, era monológica, en movimiento desde el texto hacia el lector. Para la hermenéutica esta relación es diferente, dialógica: el lector, al comprender e interpretar la obra, reconoce en la alteridad del texto algo de sí mismo, el (re)conocimiento es al mismo tiempo autocomprensión y autoconocimiento. Recordemos la cita de más arriba: "Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos".

Es obvio que sería una exageración tremenda nombrar a Azorín precursor de la hermenéutica de la historia efectual así como lo de la estética de la recepción. Nada de eso. Pero en el ya conocido prefacio leemos frases como

...hemos experimentado la inutilidad hacia toda tentativa de ver la literatura clásica como un valor *dinámico*, no *estático*. (op. cit.: 538.)

Y más adelante

No estimemos, queridos compatriotas, los valores literarios como algo inmóvil, intercambiable. [...] Veamos en los grandes autores el reflejo de nuestra posibilidad actual. Otras generaciones vendrán luego que vean otra cosa. (ibidem)

Se trata, pues, de la sensibilidad de las generaciones, una sensibilidad cambiante que en Azorín evidentemente no significa algo como la *historicidad* en un sentido hermenéutico, aunque en su artículo *La evolución de la sensibilidad* (Clásicos y modernos 1913) sí habla de la necesidad de una interpretación *psicológica* del

...Quijote de los tiempos modernos, que es distinto, muy distinto del *Quijote* del siglo XVII. (O.C. II. 1959: 767)

Claro está que es muy diferente, como también son muy diferentes las cosas que hace tres, seis o diez siglos hacían reír o llorar a la gente. El término, si es que es un término, de la *sensibilidad* es para él una destreza y un método del *artista* que va interpretando. En el prólogo a un texto mucho más tardío *Con permiso de los cervantistas* (de 1948) considera el comentario (interpretación) de Cervantes por el *artista* como un *camino de comprender*, es decir entender reflexionando, y *sentir*:

...el artista que puede enamorarse de Cervantes; que puede aspirar a sentir, a comprender, a compenetrarse con Cervantes. Sentir a Cervantes es, ante todo, actualizar a Cervantes. (O.C. IX. 1961: 188)

Se habla mucho de la influencia que ejerció Schopenhauer sobre Azorín (basta pensar en el archiconocido Capítulo tercero de la novela *La voluntad* (Azorín 1965: 19-23), igual que en la idea del retorno eterno o vuelta eterna de Federico Nietzsche que dejó profundas huellas en varios textos de Martínez Ruiz, como por ejemplo en el tomo *Castilla*. Sin embargo, en cuanto a su crítica literaria se suele destacar su impresionismo, la subjetividad a veces muy certera, a veces demasiado personal. Como en varios lugares advierte Inman Fox (y otros críticos, claro está), Azorín no era consecuente en su filosofía de crítica literaria, si es que la tenía de verdad: yo pienso que no la tenía, como tampoco tenía un sistema elaborado de epistemología, ya que no era filósofo.

Lo que nos interesa de las ideas de Schopenhauer es la teoría epistemológica según la cual "el mundo es equiparado con la "representación del mundo" no real y no empírico, mientras la reflexión filosófica no estriba "en el mundo externo, sino en el sujeto o el yo (o la conciencia) y en el acto de representar que condiciona el mundo". (Fox: 1991: 49.): Dice Inman Fox también que para Azorín "no existe la posibilidad de posicionarse *fuera* del mundo [en nuestro caso: texto] observado" (Fox: 1994: 375) y "...que el conocer, observar o contemplar vienen a ser actos casi existenciales...". "Sujeto y objeto se funden." (ibidem) Esta posición marcadamente anticartesiana que Azorín toma de Schopenhauer, de Nietzsche y, quizá de Dilthey, está presente en todos sus escritos de comentario literario, aunque evidentemente no se trata de una exegética hermenéutica, sino más bien de una reducción de carácter fenomenológica. ¿Por qué? Porque Azorín, a pesar de las semejanzas formales mencionadas más arriba, no se libera del historicismo, es decir, no adopta la postura de aquella conciencia de la historicidad moderna que caracterizará después tanto a Heidegger, a Gadamer, como a Jauß o incluso a Iser. Cuando habla de *clásicos*, su amena y moderna sensibilidad, es decir, su modo de entender actualizando, sigue siendo historicista dentro de una visión del mundo histórico. No obstante, en un sentido gadameriano (Gadamer 1990: 291), no de una manera normativa, sino histórica. La visión normativa, según Gadamer, sería un ideal pedagógico que en Alemania se manifestaba en el culto a la Antigüedad clásica por ejemplo en los institutos de la enseñanza secundaria. Por el otro lado, la visión histórica incorpora una medida cultural y moral para atenerse. En este caso los textos representan un esquema de valores que al mismo tiempo encarnan una especie de vivencia de la tradición histórica. Claro está que para Azorín esta vivencia histórica la representan los autores y textos de la tradición nacional, Edad Media y siglos XVI y XVII. Su sensibilidad, o sea, su manera de entender e interpretar el pasado (escrito) a través de los textos fuera de las pautas vigentes del academismo (en estos años), se mantiene dentro de la visión historicista: su lectura de los clásicos españoles es muchas veces muy moderna pero me parece que no va más allá de reclamar un mayor grado de intuición acerca de las condiciones históricas. La modernidad interpretativa, especialmente la del joven Azorín como lector, reside pues en el reconocimiento y entendimiento de los valores *dinámicos* de la tradición.

Creo que sería completamente falso explicar los comentarios e interpretaciones del joven Azorín exclusivamente a partir de la influencia de Nietzsche: a través de aquella actitud del alemán que por fin no llegó a convertirse en una filosofía sistemática general, la de la *revaluación de todos los valores*. Sin embargo en la segunda parte de la novela *La Voluntad*, capítulo IV., es el protagonista (y no Azorín-Martínez Ruiz, que, medio borracho, hace una exclamación en la que se asocian las teorías de Schopenhauer y Nietzsche: la idea de la representación y la necesidad de una tabla totalmente nueva de los valores morales:

Hay que romper la vieja *tabla de los valores morales*, como decía Nietzsche. Y Azorín, de pie, ha gritado ¡Viva la Imagen! ¡Viva el Error! ¡Viva lo Inmoral! (El subrayado en el original. Martínez Ruiz 1965: 169)

Para los noventayochistas la crisis de España no solamente era una cuestión de modernizarse o europeizarse, sino también significaba una búsqueda por una nueva y moderna visión o interpretación de la propia identidad, de lo español. También se trata de una crisis de identidad, *diacrónica y sincrónicamente* a la vez: *¿cómo ser español en el siglo XX?* Martínez Ruiz no cuestiona los soportes fundamentales del cristianismo o los de la cultura occidental: lo que quiere es comprender mejor o de otra manera la tradición nacional para encontrar sostenes en ella. En la dedicatoria a Ramón María Tenreiro del tomo *Clásicos y modernos* (1913) escribe de la preocupación

por el "problema" de nuestra patria; deseo de buscar *nuestro espíritu* a través de los clásicos, que dejando aparte enseñanzas arcaicas, deben ser revisados e interpretados bajo una luz moderna. (el subrayado en el original O.C. II. 1959: 741)

En otra dedicatoria, dirigida a Ortega y Gasset que se antepone a su libro *Los valores literarios* en 1914 vuelve a insistir en este moderno espíritu que busca soportes en la tradición pero pretende reinterpretar los valores creados por las generaciones anteriores:

No sigamos admitiendo a ciegas, supersticiosamente, los viejos valores; ... (O.C. II. 1959: 939)

Hoy en día, para las jóvenes generaciones, y especialmente para los postmodernos, Azorín no es un autor preferido: quizá por su carrera política en el partido conservador entre 1905 y 1923, quizá por su (junto con los demás miembros del grupo) nacionalismo que algunos consideran hasta como la preparación artística de un discurso ideológico fascista (véase Gambarte 1996: 135) o quizá por el carácter impresionístico o superficial de su obra. No obstante, sería una tarea de un análisis de historia efectual sacar a luz *¿en qué medida contribuyeron las interpretaciones y comentarios azorinianos a la constitución de un nuevo canon, un canon de la modernidad española en la crítica literaria?* Dentro del marco de esta breve ponencia, evidentemente, yo no puedo contestar a esta pregunta.

BIBLIOGRAFÍA

- O.C. II. 1959: Azorín [José Martínez Ruiz] 1959. *Obras completas*. Recop., int., por Ángel Cruz Rueda. Tomo II. Madrid: Aguilar.
- O.C. IX. 1961: Azorín [José Martínez Ruiz] 1961. *Obras completas*. Recop., int. por Ángel Cruz Rueda. Tomo IX. Madrid: Aguilar.
- Fox, E. Inman (editor) 1991. Azorín: *Castilla*. [Prólogo]. Madrid: Espasa-Calpe, 47-53.
- Fox, E. Inman, 1994. La nueva manera de ver las cosas. en: *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo 6/1. Modernismo y 98. Primer suplemento a cargo de José-Carlos Mainer. Barcelona: Crítica. 373-377.
- Gadamer, Hans-Georg. 1990. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Gesammelte Werke. Hermeneutik I. Sexta edición. Tübingen: J. C. B. Mohr
- Gambarte, Eduardo Mateo. 1996. *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis.
- Martínez Ruiz, José (Azorín). 1965. *La Voluntad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

DEL MEDIO VITAL AL MEDIO HISTORICO

(José Martínez Ruiz en el laberinto del 98)

Francisco José MARTÍN

Alguien dijo una vez, no sin razón, que la historia de la literatura española se hacía a golpes de premios y muertes de poetas. Cabría añadir también las celebraciones conmemorativas. Éstas, sin embargo, las más de las veces, se reducen a festejos inútiles en los que el recuerdo no viene acompañado de un adecuado ejercicio de revisión y repensamiento crítico del pasado. Ocupados en la producción de una bibliografía secundaria que nadie habrá de leer, los congresos conmemorativos se transforman en un enorme canto coral que repite acríticamente formulaciones consabidas y esquematismos bien asentados. Mucho ha habido de todo esto en la celebración del centenario del "98"; pero no han faltado tampoco, aunque hayan sido comparativamente muchas menos, efectivas revisiones tanto del periodo en cuestión como de las categorías de análisis que comúnmente se aplicaban para su estudio. El exceso conmemorativo del "98" tiene, además, una lectura positiva, pues pone de manifiesto la principal importancia que reviste aquel pasado cultural para nuestra contemporaneidad. Se trata de una importancia real y efectiva, y no meramente académica o culturalista; una importancia que desvela una urgente necesidad de reconfigurar la comprensión de la cultura española del Novecientos con el fin de lograr un mejor entendimiento de nuestra actual situación. En este sentido, el 98 es la puerta de ingreso que nos conduce a nosotros mismos a través de la crisis que, de principio a fin, atraviesa la cultura europea del siglo XX.

En su diversidad, las celebraciones del 98 han puesto de manifiesto y consolidado algunas líneas interpretativas de la cultura española que ya venían reclamando desde atrás una atención más amplia y general. La efeméride del 98, así, ha servido para dar mayor visibilidad a los intentos de superar la distinción categorial entre "modernismo" y "98", en aras de una visión unitaria del periodo finisecular y en

estrecha correspondencia con lo que culturalmente acontecía en el resto de Europa. Paralelamente, estas mismas celebraciones del 98 han puesto de manifiesto las dificultades para abandonar una terminología que, aunque inadecuada, está profundamente arraigada en nuestra conciencia de los fenómenos culturales del fin de siglo. Seguiremos, pues, hablando de 98, aunque ya nadie (o sólo algún nostálgico) defienda la existencia de una "generación del 98". Otro aspecto importante que sale de estos congresos, aunque ya desde antes reclamado con energía, es la necesidad crítica de deconstruir el concepto de "generación del 98"; cómo esta categoría literaria, que cuenta con precedentes ilustres como Azorín y Ortega, en el fondo, responde al intento, operado a partir de los años 40 por parte del fascismo español, de apropiación de un pasado cultural e intelectual ajeno. El fascismo, así, a través de una apropiación ilegítima o, cuanto menos, dudosa, *inventaba* su tradición (Gentile lo había hecho ya en Italia, Laín se disponía a seguir el modelo). Otra necesidad que ha recogido un amplio consenso crítico se refiere a la pertinencia de acotar cronológicamente el 98: se trataba de evitar que la entera obra de algunos autores (Azorín o Unamuno, por ejemplo) pudiera ser tildada de noventayochista en todas sus fases por la simple razón de que lo era en alguna de ellas.

Sin embargo, junto a esta necesaria y positiva revisión crítica del 98, permanecen no pocas sombras que, si quizá menos importantes, no por ello deben pasar inobservadas. Urge, por ejemplo, levantar una bandera contra la fácil identificación que corre entre la crítica y circula por los congresos entre José Martínez Ruiz y Azorín. En este sentido, la celebración del 98 no ha servido para rescatar del olvido a uno de los autores más representativos y prolíficos de nuestro periodo de entresiglos: José Martínez Ruiz. Azorín es, en cierto modo, el "inventor" (uno de ellos), sobre todo el promotor, del concepto de Generación del 98. Sin embargo, donde la crítica se ha equivocado es en considerar a Azorín como un autor representativo del espíritu noventayochista. La fecha del "invento" azoriniano es de 1913 (los célebres artículos de ABC después recogidos en *Clásicos y modernos*); ahora bien, en esa invención/creación del concepto de Generación del 98 Azorín persigue fines propios ajenos a los elementos epocales de diez años antes. Lo inventado por Azorín, pues, no corresponde a la realidad efectivamente vivida y literariamente recreada por J. Martínez Ruiz; por eso, si hablamos de fin de siglo, o del periodo de entresiglos, es impropio colocar en él a Azorín, como ha solido hacerse y sigue haciéndose. El autor del fin de siglo es J. Martínez Ruiz; Azorín viene después, como consecuencia de la vivencia radical, por parte de José Martínez Ruiz, de una triple crisis (ideológica, intelectual, y artística)¹. A José Martínez Ruiz, por tanto, se dedica el presente estudio; más concretamente, a algunos aspectos de su obra cuya relevancia no puede quedar silenciada en esta hora en que se trata de hacer luz sobre el laberinto del 98.

El 98 fue, en efecto, un enorme laberinto, pues supuso una ampliación radical de la conciencia de crisis de la cultura española: a la "crisis nacional", desvelada por el

regeneracionismo y comprendida desde el marco del "problema de España", se añadían la "crisis del sujeto" (el creciente nihilismo teórico y vital, literariamente recreado por Rimbaud con su lema poético *Je est un autre*, y posteriormente teorizado por Freud a través de la escisión del yo) y la "crisis artística" (manifestada en el rechazo de la estética realista-naturalista y en la búsqueda afanosa de nuevas formas de novelar). El 98, a través de esta triple crisis, plasmaba el espíritu de los tiempos nuevos; una triple crisis vivida radicalmente en su íntima confluencia en una sola y misma crisis: la crisis de la modernidad. En lo que sigue, nos limitaremos al aspecto socio-histórico y "nacional" de esta crisis, pero sin olvidar que ésta no constituye una crisis separada de otras crisis, sino que todas ellas (ideológica, intelectual y artística) conforman la crisis de la modernidad que abre el siglo XX.

Es frecuente, cuando se habla del ensayismo teórico con el que el 98 responde al "problema de España", que la crítica se limite a señalar el *Ideárium español* de Ganivet y *En torno al casticismo* de Unamuno (reciente es el interés por *Hacia otra España*, de Ramiro de Maeztu). Llama la atención que no suela mencionarse, en este contexto, *El alma castellana* de J. Martínez Ruiz. Dos cosas van a diferenciar al 98 del regeneracionismo, en lo que se refiere al tratamiento del problema de España: la primera tiene que ver con el diverso suelo credencial sobre el que se asentaban (cosmovisión positivista en el regeneracionismo y crisis del positivismo en el 98) y la segunda, con la diversa procedencia política de ambos (el liberalismo institucionista y el reformismo krausopositivista del regeneracionismo frente al radicalismo revolucionario del 98, socialismo y anarquismo principalmente). El 98 acepta la formulación regeneracionista del problema de España como marco teórico adecuado para el análisis de la crisis nacional; ahora bien, estas diferencias señaladas imprimirán un signo distintivo a la hora de elaborar las soluciones adecuadas al problema. En cierto modo, el radicalismo político del 98 fue la causa de su propio fracaso, lo que vino a significar, desde su manifiesta incapacidad para aglutinar consensos alrededor de sus propuestas (recuérdese la soledad y el aislamiento de "los Tres"), la interrupción de esa línea liberal-reformista que había empezado a fraguarse con el krausopositivismo institucionista (Ortega, en cierto modo, tendrá que saltar por encima del 98 para recuperar la herencia de esa tradición liberal española).

El joven Martínez Ruiz, de quien nos vamos a ocupar a continuación, procede de las filas del movimiento anarquista, con el que había entrado en contacto en su época de estudiante universitario en Valencia. Y no hay que extrañarse de las tensiones que alientan en el seno de su anarquismo: algunas, las recoge del mismo movimiento, de aquella confluencia de tendencias no siempre unitarias que lo constituían; otras, en cambio, pertenecen al nivel de reflexión con el que él mismo se movía dentro del movimiento, a una libertad de pensamiento jamás abandonada (índice, a su vez, de su firme voluntad de preservación y defensa del individualismo). Una de aquellas tensiones, cuya relevancia resulta fundamental para la comprensión del proyecto (metodológico y doctrinal) que subyace en *El alma castellana*, es la que se delinea a

través de los conceptos de "evolución", "progreso" y "revolución", tensión propia del anarquismo finisecular que, en el caso específico de Martínez Ruiz, se configurará añadiendo un nuevo elemento: la "tradición". Nuestro joven autor, propagandista sincero de las ideas anarquistas, vinculado al cientificismo positivista y a la apropiación ideológica que del darwinismo llevó a cabo el progresismo político en las últimas décadas del siglo XIX, creía firmemente en el progreso indefinido (material y moral) de la humanidad (cuyo corolario, la fe en el progreso literario, encontraba un lugar adecuado en aquel proyecto suyo de aplicación del anarquismo a la literatura, del que es testimonio *Anarquistas literarios*). Ahora bien, este progreso, dentro del movimiento anarquista de la época, podía advenir a través del evento subitáneo de la revolución (ruptura radical y sustitución inmediata de las estructuras de poder) o a través del proceso evolutivo, propio de la Naturaleza y evidenciado por la ciencia, aplicado a la historia (lenta y paulatina modificación de esas mismas estructuras vertebradoras de la organización social). El propagandismo anarquista de Martínez Ruiz oscila entre el empleo de la violencia revolucionaria y la confianza "científica" en el triunfo de la causa: él no niega la revolución, pero la justifica sólo como el último recurso disponible. El gran día vendrá – pensaba – y la sociedad anarquista será un hecho porque así lo indica la marcha imparable de la historia; pero esta fe en el progreso y esta confianza en las leyes de la evolución histórica no resuelven definitivamente la tensión evolución-revolución: aunque el pensamiento anarquista de Martínez Ruiz propende por el camino evolutivo del progreso, la revolución no desaparece de su horizonte, pues puede servir de acelerador del proceso histórico en momentos de estancamiento o de peligro de regresión ante los obstáculos de las fuerzas de la reacción².

El joven Martínez Ruiz no rompe la polaridad entre la evolución y la revolución, ni se inclina definitivamente por uno de los polos; es más, ni siquiera se comprende como "polaridad", sino como "tensión", pues los polos o extremos no aparecen como elementos opuestos. En cualquier caso, lo cierto es que Martínez Ruiz, en los últimos años del siglo pasado, tanto en la consideración que tiene de sí, como en la que le otorgan sus contemporáneos, resultaba ser un "revolucionario": su inconformismo y su protesta coinciden, en muchos casos, con la "rebeldía" finisecular de la bohemia artística; sin embargo, su esfuerzo por propagar las ideas del anarquismo da un claro sentido político a su acción, sentido del que carecía la juventud rebelde³. En este contexto, es decir, dentro de la modulación teórica que produce la tensión evolución-revolución, la atención que Martínez Ruiz prestaba hacia la tradición introducía una nueva tensión en su pensamiento. En *Anarquistas literarios* (1895), Martínez Ruiz vuelve los ojos al pasado en busca de precedentes en los que poder asentar, de algún modo, la ruptura que él proponía para las letras españolas de fin de siglo. Busca, en la tradición literaria española, una suerte de tradición de la ruptura o tradición de la revolución literaria; Lope de Vega, Moratín y Larra representaban, en este sentido, los "ilustres révoltés" sobre los iba a descansar la acción revolucionaria que Martínez

Ruiz pretendía cumplir en la literatura. Según la paradójica sentencia borgiana, definitiva para la comprensión hemenéutica de la literatura, Martínez Ruiz *inventaba* así su propia tradición⁴.

En una de sus últimas crónicas en el diario *El País*, antes de su salida polémica del mismo, Martínez Ruiz declaraba abiertamente, provocatoriamente, su profesión de fe tradicionalista: "No lo puedo remediar: soy tradicionalista", "Volvamos a Moratín. Volvamos a la tradición"⁵. Este tradicionalismo, sin embargo, dista mucho del *tradicionalismo estético* de Valle-Inclán, por ejemplo; más bien, habría que situarlo en las antípodas de aquél, en el contexto de la crítica al estilo decadentista y simbolista⁶. De todos modos, a Martínez Ruiz no se le escapa la tensión que el elemento de la tradición venía a provocar en el orden de sus ideas avanzadas: "Quizá diga el lector: Pero usted, amigo mío, es revolucionario; usted aboga diariamente por la innovación en la literatura, clama por *romper los moldes*, cómo ahora se vuelve hacia Moratín y suspira por la tradición"⁷. El retorno a la tradición que preconiza Martínez Ruiz es la reivindicación del "estilo limpo" y de la "concepción transparente", de la "claridad" y de la "poesía", de la "sinceridad" y de la "autenticidad" literarias. El elemento tradicional no viene a perturbar, en su pensamiento, los ideales revolucionarios, sino que se inscribe dentro de ellos mismos, como ideal estilístico de futuro para contraponer al oscurantismo y a la ampulosidad extendidos entre la juventud literaria finisecular.

Más tarde, en los años del cambio de siglo, la viabilidad del acontecimiento revolucionario iba a tramontar en el pensamiento de Martínez Ruiz: a través del filtro del federalismo pimargalliano iba a pasar hacia posiciones de mayor *posibilismo* político⁸. Martínez Ruiz conserva aún los ideales revolucionarios que había sostenido anteriormente, los conserva en cuanto "ideales", en cuanto horizonte para el cambio material y moral que necesitaba España; ahora, sin embargo, aquellos mismos ideales han abandonado ya la vía revolucionaria que antes los acompañara. Los cambios siguen siendo urgentes y necesarios; mas ahora late una desconfianza de fondo sobre la posibilidad efectiva de llevarlos a cabo mediante la revolución. El camino que se abre ahora es otro; y ese camino se encuentra en la tradición. Ésta se configura, por tanto, como el lugar donde se acumula esa "obra lenta, desinteresada, pertinaz, heroica, de millares y millares de hombres"⁹, cuyo solo esfuerzo (y aquí aparece la crítica al superhombre nietzscheano y, tras ella, velada, la crítica a la revolución como transformación improvisa y subitánea) podrá garantizar la reforma de los males patrios. Para Martínez Ruiz, pues, la tradición se inscribe siempre en la órbita del progreso, como depósito de saberes y experiencias útil para el futuro.

Ninguna investigación debe abandonarse a la facilidad de las apariencias. Cuando Martínez Ruiz afirma "Riámonos de las tradiciones de nuestros mayores y menores. El pendón de Covadonga y de las Navas es un solemne pendón"¹⁰, no está condenando, como podría parecer en principio, la "tradición", sino que lo que critica, lo que rechaza, más bien, es el tradicionalismo de las costumbres, el hábito mostrenco

acríticamente aceptado y repetido, el simbolismo de una verdad caduca, desvelada falsa e inservible con el tiempo¹¹. La tradición es *herencia*. Ortega acertó a ver la doble valencia semántica que ésta lleva en su seno: "una herencia no es sólo un tesoro; es, a la vez, una carga y una cadena"¹². El heredero puede decidir vivir de las rentas, o puede, por el contrario, hacer que las rentas le produzcan el mayor beneficio posible en el desarrollo de su vida. El pasado que *atesora* la tradición puede ser un arsenal para el futuro o una cadena que ata el presente al pasado, a la vez que le niega el futuro. Hay en la tradición, pues, un elemento de vida y un elemento de muerte, y es a este último al que se contraponen las críticas de Martínez Ruiz; es a la tradición como prejuicio a la que combate y contra la que se rebela.

En la obra temprana del joven Martínez Ruiz, piénsese, por ejemplo, en *Moratin* (1893), el elemento tradicional juega un papel de notable importancia: la tradición responde a la búsqueda de una base (o de unos precedentes ilustres) sobre la que poder apoyar (capaces de avalar) una acción literaria concreta, ya ganada previamente por nuestro autor. Esta inicial comprensión de la tradición, en términos de simple "apoyo", iba a modificarse paulatinamente, en la dirección anteriormente indicada, a medida que nos acercamos al nuevo siglo. El manifiesto individualismo que preconiza *Anarquistas literarios*, sin embargo, aún ensombrecía y ocultaba el valor activo de la tradición; el individualismo, elevado a principio supremo tanto en política (recuérdese la tensión individuo-comunidad que late en el fondo de las teorías anarquistas) como en literatura (valoración y defensa de la "originalidad" y de la "sinceridad"), se contraponía a la tradición en lo que ésta pudiera tener de disolución de lo individual¹³. Después, con claridad ya en *El alma castellana*, la tradición adquirirá el nuevo sentido antes indicado: no ya como lugar ajeno de apoyo de la propia individualidad, sino como algo verdadera y efectivamente *propio*, como la dimensión histórica, ineludible y esencial, de todo ser humano.

Una atenta mirada a la obra de J. Martínez Ruiz (1893-1904) pone bien en claro que su actividad *poética*, de creación literaria como escritor de novelas, teatro, cuentos y relatos breves, es cuantitativamente menor que su actividad crítica¹⁴. No se quiere decir con ello que la actividad crítica no sea creadora, sino que lo que comúnmente se entiende por creación literaria no agota la obra escrita de nuestro autor. Más que escritor o periodista, quizá el nombre que mejor expresa su actividad sea el de "intelectual". La figura del intelectual quiere representar al escritor comprometido con la política de su tiempo, cuya obra presenta notas diferenciales que la alejan de los géneros literarios tradicionalmente al uso. El intelectual no se entiende sino en relación a la política y en coherencia con una suerte de misión que tiene que ver con la regeneración moral del país¹⁵. En este sentido, la obra de Martínez Ruiz es fiel expresión de este compromiso del intelectual con los avatares socio-históricos y circunstanciales de su tiempo; el amplio espectro de su actividad crítica y el rigor de sus investigaciones no dejan lugar a dudas.

Ahora bien, el signo de aquella investigación crítica se iba a ver alterado y ampliamente modificado con la publicación de *Los hidalgos (La Vida en el siglo XVII)*, obra que iba a ser ampliada en *El alma castellana (1600–1800)*¹⁶. Hasta entonces, las investigaciones que Martínez Ruiz había llevado a cabo estaban estrechamente ligadas a las novedades teóricas del momento, aprisionadas en la urgencia de la diaria cotidianidad; su ámbito estaba diseñado por el positivismo de base sobre el que descansaban tanto el anarquismo como el naturalismo, de los que había sido partidario y propagandista. Con *El alma castellana*, en cambio, inicia una nueva época. El resquebrajamiento del positivismo – cuya sintomatología puede ya apreciarse en algunas tempranas composiciones de *Buscapiés* o de *Bohemia* – coincide en el tiempo con la toma de conciencia del “problema de España”. Martínez Ruiz coincide con sus mayores, los hombres de la Generación del 68, en la relevancia e importancia del problema, en la precisa conciencia del mismo, pero disiente y se desvía del tratamiento que el krausopositivismo institucionista y el regeneracionismo le habían reservado hasta entonces. Los jóvenes noventayochistas heredan una comprensión del “problema de España” basada en el esquema diagnóstico-prescripción, es decir, individuación científica, por un lado, de los causas que provocan la situación de atraso material y moral de España con respecto de Europa y, por otro, descripción de los remedios aptos y eficaces para su resolución¹⁷. El materialismo de este esquema centraba su atención en temas como la desertización del suelo y la estructura de la propiedad de la tierra, y, consiguientemente, en la repoblación de los bosques y la construcción de un plan hidrográfico nacional: la decadencia moral de España era una consecuencia de su decadencia material, económica y social. España era un organismo enfermo, y había que tratarla, por tanto, siguiendo el ejemplo del médico con sus pacientes, con esa misma mentalidad científicista¹⁸. Los jóvenes noventayochistas, en cambio, se van a ejercitar en la búsqueda de una nueva comprensión para el “problema de España”. Más o menos conscientes de los límites del positivismo, de su resquebrajamiento, de la crisis en la que se veía implicado y a la que había contribuido, empiezan a sentir el positivismo como un suelo inseguro, como una plataforma que no puede garantizar ya una cosmovisión unitaria del mundo y de la realidad. Ahora bien, no tienen a mano nada que lo pueda sustituir; por eso, la indagación que cumple, por ejemplo, Martínez Ruiz en *El alma castellana*, aun distanciándose del positivismo y sin poder considerarse positivista, se ejerce con elementos de claro signo positivista. No hay, pues, aún, superación del positivismo, sino que se vive y se trabaja en, y desde, la crisis del mismo.

Un factor importante, no siempre tenido en cuenta a la hora de valorar la insatisfacción que dejaban los planteamientos krausopositivistas y regeneracionistas del “problema de España” en los jóvenes noventayochistas, lo constituyó el debate sobre el “espiritualismo” finisecular. En el joven Martínez Ruiz, por ejemplo, las conferencias de Clarín en el Ateneo de Madrid en 1897, así como algunas conversaciones “privadas” con Unamuno relativas al compromiso social-revolu-

cionario, con el tiempo, iban a dejarle una honda huella¹⁹. Ambos, Clarín y Unamuno, desvelan la estrechez comprensiva del reduccionismo materialista y la necesidad de ampliar la comprensión de la realidad dotándola de una dimensión espiritual. Una espiritualidad, ésta, que no debía ser entendida necesariamente en sentido religioso, sino que bien podía adjudicarse el papel de representante de los aspectos ocultos y misteriosos de la realidad, de lo invisible al ojo de la ciencia positiva, de la esencia escondida que alienta bajo las apariencias del mundo fenoménico. La enfermedad de España, de naturaleza "fisiológica" en los tratados regeneracionistas, pasaba a ser, con el 98, enfermedad del espíritu. El concepto de "alma" que abunda en el nuevo tratamiento del problema de España forjado por la juventud noventayochista, debe ser entendido (también) en este sentido, como la búsqueda de aquella esencia oculta que los planteamientos estrictamente científicos del problema de España no lograban sacar a la luz. El concepto de "alma" aplicado al estudio de los pueblos o naciones, propio de la época finisecular, se inscribe dentro de la *Völkerpsychologie*, ciencia muy cultivada durante los últimos decenios del siglo XIX. "Lo nuevo y fundamental de la generación del 98 no es el tema, sino el discurso, el trasfondo ideológico y lo que buscan al preguntarse por España. Lo que buscan es el "espíritu", "carácter", "genio", "alma nacional", el "alma de la raza", la "psicología" de nuestro pueblo"²⁰. La *Völkerpsychologie*, ciencia de las almas nacionales o etnopsicología, "postulaba una entidad común a los individuos de un pueblo", algo así como "un éter que pervade a los miembros en una especie de comunión", y tenía claras pretensiones de científicidad, quería ser una "ciencia positiva, naturalista"²¹ (aunque tal pretensión adviniera en la confluencia de la crisis del positivismo, es decir, con las modalidades antes mencionadas).

La modernidad de Martínez Ruiz se expresa en esa mirada que, al alba del nuevo siglo, vuelve hacia el pasado, en aquel gesto decidido que reclama la tradición para mirar con esperanza hacia el futuro. *El alma castellana*, el texto con el que atraviesa el umbral de los nuevos tiempos, se configura como un vasto proyecto, doctrinal y metodológico, inspirado en la *Völkerpsychologie*. Martínez Ruiz busca esa esencia definitoria del carácter castellano a través de un minucioso ejercicio de reconstrucción hermenéutica del pasado; no se centra, para ello, en los grandes acontecimientos que relata la Historia (los hombres ilustres, las batallas memorables, etc.), sino en la historia menuda de la vida cotidiana (la casa, la vida doméstica, el amor, la moda, etc.). Es el rechazo decidido de la "historia externa", a la vez que expresión del firme convencimiento de que el "alma" de los pueblos sólo puede alojarse en la "historia interna". Se trata de desvelar el "alma del pueblo", donde "alma" y "pueblo" devienen conceptos centrales de su reflexión, pues representan el fondo insobornable y permanente más allá de los cambios y de las apariencias²². La historia interna de Martínez Ruiz es, en cierto modo, algo muy similar a la "intrahistoria" unamuniana: el mar hondo y permanente, silencioso, donde no llegan los rayos del sol, frente a las olas superficiales que se difuminan en rumor y espuma²³. Ahora bien, para Martínez

Ruiz, que, al contrario de Unamuno, pretendía ir más allá de las consideraciones teóricas y transponer el umbral de la *praxis* de la historia interna, el problema consistía en cómo acoger en la escritura la intimidad de la historia, en cómo llevar a cabo el discurso intrahistórico. Hay, pues, en el umbral del proyecto de *El alma castellana*, un doble problema, metodológico y estilístico, que resolver. El proyecto precisa, por un lado, un método científico capaz de sacar a la luz el alma escondida del pueblo castellano y, por otro, un estilo adecuado capaz de manifestar las sutilezas y matices del alma castellana, capaz de acoger en el texto y de hacer visible lo que visible no es. Martínez Ruiz tiene bien presente el modelo de *Les origines de la France contemporaine* (1876-94) de Hippolyte Taine: sabe que no basta el acopio de documentos y de fuentes, el esfuerzo investigador recorriendo las bibliotecas y los archivos para lograr la representación del pasado, sino que es preciso, además, desplegar, sobre ese material recogido, las dotes de un gran escritor, ser capaz de crear un estilo, pues sólo el estilo puede levantar y mantener en pie la "representación".

En este sentido, nunca se han valorado bastante los aspectos metodológicos y estilísticos que subyacen en *El alma castellana*, su respuesta a aquel acuciante problema, el logro y el alcance de la misma. Frente a la "historia total", que el jovencísimo Martínez Ruiz había defendido en su primer folleto²⁴, ahora nos ofrece una serie de cuadros parciales sobre distintos aspectos de la vida cotidiana en Castilla durante los siglos XVII y XVIII; una serie de cuadros cuya sucesión configura la "historia interna" como si se tratara del rescate de un mosaico antiguo, en el cual rescate, a través de un hábil juego entre las piezas que faltan y las piezas recuperadas, se logra la reconstrucción de la figura del mosaico, la figura de la historia interna, el alma que alienta en ella. Martínez Ruiz describe la jornada de un hidalgo castellano, sus ocupaciones, sus ocios; describe su casa, sus aposentos, la disposición de los muebles, los objetos que le rodean; el tráfigo de la vida doméstica, el cuidado de las hijas, los peligros que acechan al honor conyugal; la vida picaresca, el ingenio y el tremendismo que la acompaña; el ambiente inquisitorial y el fanatismo religioso, la vida monástica y el misticismo; la vida de los comediantes y escritores; la opinión pública, etc. Con estos elementos, siempre parciales, reconstruye la historia interna del pueblo castellano, la recrea literariamente²⁵. Martínez Ruiz no "explica"; su habilidad descriptiva prepara la "evidencia" de una comprensión totalizante que no se ofrece como texto: el impresionismo descriptivo del texto favorece y promueve la evidencia del "alma" castellana. El método que Martínez Ruiz emplea no es demostrativo, en ningún lugar aparece la definición de esa alma buscada, la explicación de su consistencia; persigue, más bien, una vía de acceso al conocimiento de lo histórico fundada no en el demostrar, sino en el mostrar, en el hacer-ver, en promover la e-videncia. No hay, pues, definición alguna del "alma castellana"; ésta vive y alienta en los lugares del pasado que reconstruye Martínez Ruiz. El texto se configura como un itinerario hacia la "visión" del alma castellana. En este sentido, el mismo estilo del texto responde a este requisito metodológico: esa persecución

manifiesta del arcaísmo, el clasicismo conceptista de la frase, la límpida transparencia de su simplicidad, se inscriben en el intento literario de reconstrucción hermenéutica del ambiente histórico del pasado castellano²⁶.

La doctrina de *El alma castellana* (inseparable de la metodología y del estilo que acabamos de exponer, pues el texto se configura desde la inescindible interrelación entre "método", "estilo" y "doctrina") se construye desde la tensión decadencia-progreso, en el marco de las teorizaciones sobre el "medio" propias del evolucionismo y del naturalismo literario, y desde el descubrimiento de la conciencia histórica y del valor activo de la tradición. En el prólogo de la obra, Martínez Ruiz se cuida bien de deslindar su "mirada" hacia el pasado de toda forma de nostálgico tradicionalismo; la sátira del hidalgo don Lope (que trae a la memoria al don Lope de Antaño de Larra), la agría ironía del relato de los pajarillos fritos, su ridícula (por "fabulosa" y "anticientífica") interpretación de este episodio, desvela esa forma de ser del pasado, propia del tradicionalismo, que se sobrepone al presente, que lo ahoga como presente encadenándolo al pasado, que impide la apertura hacia el futuro. El pasado, para Martínez Ruiz, como veremos, tiene forma eversiva: la apertura hacia los procesos de modernización.

Con la paradójica fórmula del *progreso de la ruina* ("La ruina nacional progresa rápidamente"²⁷), Martínez Ruiz afronta la secular decadencia española a través del concepto de progreso, pero vuelto ahora del revés, en negativo: la decadencia es un proceso que invierte el signo positivo y ascendente de la idea (ilustrada y positivista) del progreso de la humanidad. Y es decadencia material y moral, pues a la escasez que domina en las despensas, a la aridez del suelo, a la falta de industrias, se une la degradación moral que acompaña la vida cotidiana, envuelta entre los aspectos rituales del rigorismo religioso y las estratagemas de la picaresca, entre un fanatismo que mira sólo hacia el pasado y la completa amoralidad que habita en las urgencias del presente. En el programa de *El alma castellana* no hay fabulación, como en el relato de don Lope referido en el prólogo de la obra: Martínez Ruiz procede siguiendo el modelo naturalista de observación y documentación de la realidad, sólo que, en su caso, se trata de la realidad histórica, del pasado. El entomólogo de la sociedad, tan de moda en los análisis de la naciente sociología científica, deja paso, ahora, al "cronista" del pasado²⁸. El análisis de la decadencia española arranca con una exhaustiva enumeración del crecimiento de los impuestos desde los Reyes Católicos hasta Carlos II²⁹. En modo alguno puede considerarse casual que el primer capítulo de la obra sea precisamente el dedicado a "La hacienda". Martínez Ruiz manifiesta de este modo su voluntad científica. Su interés por aplicar la estadística sociológica y económica al estudio del pasado debe entenderse en el contexto de la construcción de una nueva historia, una historia construida sobre bases científicas y, a la vez, capaz de acoger y desvelar la potencia significativa de la historia interna. Ahora bien, el escritor naturalista y el sociólogo científico observan directamente la realidad, toman sus notas de esa realidad que está ante ellos, que los circunda, en la que viven. Martínez Ruiz,

en cambio, no puede hacer lo mismo con el pasado; éste, para empezar, no está ante él, no se le ofrece "directamente" a los ojos. Entre el investigador y la realidad histórica se interpone siempre el filtro del documento, su ineliminable mediación. Por eso dirá Martínez Ruiz que "La historia es arte de nigromántico. Toda historia *puede ser* de diferente manera de como es. Los *pequeños hechos* tienen eso: que se prestan a todo. [...] Los *pequeños hechos*, por sí, no dicen nada; el arte está en escogerlos, generalizarlos, agrandarlos, hacerles decir lo que el historiador quiere que digan. He aquí la nigromancia"³⁰. Arte o ciencia? Niega esta afirmación el carácter científico de la nueva historia? Nada de eso; Martínez Ruiz abre la historia, de este modo, no a una comprensión científicista, sino a una comprensión hermenéutica: el discurso histórico debe tener bases científicas en las que apoyar su validez (datos, documentos, etc., es decir, la crónica), pero, en última instancia, requiere de un arte interpretativa capaz de suplir esa distancia incolmable entre el investigador y la realidad de los hechos de que es objeto la historia, distancia que ninguna ciencia positiva puede controlar. El ideal de la transparencia científica no puede aplicarse completamente al caso de la crónica del pasado. A la crónica le falta distancia sobre los hechos, perspectiva. Hay siempre en ella una opacidad ineliminable, resultado de su constitutiva parcialidad, de su ser necesariamente fragmento de realidad, de su imposibilidad para proponer una mirada amplia y totalizante de la realidad referida (la crónica lo es siempre de un aspecto o fragmento de realidad). La historia, toda historia, interna o externa que sea, por tanto, no puede agotarse en la labor del cronista, sino que necesita que a ésta se añada la intervención del escritor, necesaria para lograr una adecuada representación del pasado (en el caso de la historia interna, se necesita del escritor doblemente, pues sólo el estilo hará "visible" el alma). Arte, pues, y no ciencia; pero arte que funda su validez en la ciencia.

Del mismo modo que el buen naturalista observa el medio como elemento máximamente relevante para explicar la realidad a través de los procesos de adaptación, Martínez Ruiz procede a la reconstrucción del medio en el que se desenvolvía la vida castellana durante los siglos XVII y XVIII. El concepto de "medio" es central para entender el desarrollo de *El alma castellana*, su alcance y sus límites. Este "medio", de clara raíz positivista (es Comte, en la lección 40 del *Cours de philosophie positive*, quien lo reivindica como concepto abstracto universal), había pasado a la literatura en el prólogo de la *Comédie humaine*, de Balzac, y se había consagrado y divulgado a través de los desarrollos teóricos de Hippolyte Taine, en lo cuales, junto a la "raza" y el "momento", cerraba el círculo de las determinaciones recibidas por parte de todos los productos y valores humanos³¹. Taine hizo de la noción de *milieu* una de las claves de sus investigaciones sociológicas e históricas, y como tal concepto, con la potente carga de determinismo positivista que lo acompañaba, ejerció una poderosísima influencia en la literatura naturalista de la época. El poder del medio es tal que determina el desarrollo de los individuos; medio significa determinación, determinismo (celebrese, para, en la literatura progresista de los últimos decenios del



siglo XIX, la descarga de la responsabilidad individual sobre la sociedad, pues el poder del medio anulaba, en su consideración, la libertad del individuo). La relación entre el medio y el individuo viene regulada a través del concepto de "adaptación"³²; sólo que se trata de una adaptación unidireccional, del individuo al medio, nunca al revés, por eso se habla de "adaptación al medio" (en este sentido, el concepto orteguiano de "circunstancia" nace precisamente contra el determinismo del medio propio del noventayochismo, para salvar el potencial creador del ser humano, contra esa imposibilidad y/o dificultad del sujeto de modificar su medio, ante el que sucumbe, como les sucede, por ejemplo, a Antonio Azorín y a Fernando Osorio, protagonistas, respectivamente de *La voluntad*, de J. Martínez Ruiz, y de *Camino de perfección*, de Pío Baroja). El tan manido "paisajismo" del 98 debe ser entendido, entre otras cosas, como expresión de este poder preponderante del medio, de su principal protagonismo (razón por la cual dejará de ser mero fondo sobre el que discurre la acción novelesca para pasar a ocupar el primer plano de la narración). El medio no es, sin embargo, invariable, sino que se modifica con el tiempo (variaciones climáticas, modificación de la orografía, acción de la historia, etc.), y cada variación del medio comportará un necesario intento de adaptación de los individuos al nuevo medio. Adaptarse o perecer; es la ley de la supervivencia en la lucha por la vida, la selección natural de las especies. Aplicada al ámbito socio-histórico de las naciones, tal ley se traduce en los términos de "progreso" o "decadencia".

A Martínez Ruiz son claras tanto la decadencia de la nación española como sus causas, ampliamente divulgadas por la bibliografía krausopositivista del desastre. Su intento, sin embargo, es de otra índole: *El alma castellana* pretende la reconstrucción del medio de la decadencia, ese medio social y cultural determinante del proceso descendente de nuestra vida nacional. España disponía de varias "almas", las almas regionales (recuérdese su filiación con el federalismo de Pi y Margall), pero era precisamente en la herencia del centralismo castellano donde se alojaba la decadencia³³. Martínez Ruiz procede a la reconstrucción del medio del pasado castellano en un ejercicio ejemplar de recreación literaria (ya hemos indicado el notable acierto de su método y de su estilo). Ese "medio del pasado", coherente con las teorías del medio del positivismo social y del evolucionismo, da idea de la determinación negativa que ejerce sobre sus habitantes, de cómo Castilla significa decadencia y fracaso. Ahora bien, *El alma castellana* consta de dos partes, respectivamente referidas a los siglos XVII y XVIII. Martínez Ruiz muestra cómo de una a otra de estas partes el medio sufre variaciones, cambia, se modifica debido a multitud de factores no siempre codificables. El texto no entra en la determinación de las causas, como no entraba el evolucionismo darwiniano, simplemente constata la variabilidad del medio: lo importante era esa determinación cambiante del medio. Aquí se encuentra seguramente la inspiración o exigencia de ampliar *Los hidalgos*, que se refería sólo al medio del siglo XVII, con *El alma castellana*, con cuyo añadido sobre el siglo XVIII permite una comprensión cambiante del medio del pasado. *Los hidalgos*

dejaba al proyecto de Martínez Ruiz encerrado entre las redes del determinismo radical del medio, pues éste, permaneciendo inalterado, sofocaba toda posible acción liberadora y regeneradora del individuo; *El alma castellana*, en cambio, al patentizar las variaciones sufridas por el medio en el paso de un siglo al otro, daba a la acción del hombre un potencial eversivo capaz de manifestarse en la historia. Este descubrimiento de la dimensión histórica del sujeto, por parte de Martínez Ruiz, es fundamental para entender el salto que permite pasar de la simple adaptación al medio a la acción modificadora del individuo sobre el medio. Quien había tenido en su horizonte intelectual la "revolución", no podía plegarse fácilmente a la absoluta determinación del medio sobre el individuo, sino que tenía que reservar un potencial humano apto para la modificación del medio (bien fuera ésta a través de la revolución o, tramontada esta hipótesis, como en el caso que nos ocupa, a través de la acción lenta, anónima y desinteresada de los hombres en la historia).

Este ejercicio de reconstrucción del "medio del pasado", importante en sí mismo, no agota, por tanto, la potencia del proyecto de Martínez Ruiz. Esta reconstrucción del medio del pasado castellano, en su paso de un siglo a otro, abre el texto a la dimensión histórica y, a su través, opera una suerte de desvelamiento del "medio histórico". Aquí radica, sin duda, la grandeza del proyecto hermenéutico de *El alma castellana*. El pasado es un elemento constitutivo del ser humano, la memoria es algo de lo que no podemos prescindir, algo que nos define; ampliando el radio del individuo a la comunidad, la historia aparece como un componente esencial de los pueblos o naciones, su influencia sobre el presente y sobre las posibilidades de futuro es bien manifiesta. Transparece claro, ahora, que no estamos ante un simple ejercicio de brillante erudición. Con la conformación del "medio histórico", Martínez Ruiz desvela las determinaciones y/o condicionamientos que la historia ejerce sobre el presente, abre una vía real de comunicación efectiva entre el pasado y el presente. *El alma castellana* es mensaje para los tiempos nuevos: habla de una determinación horizontal del medio sobre los individuos que lo habitan (del medio del pasado sobre los individuos que lo habitaron), y habla también de una determinación vertical del pasado, en tanto que medio histórico, sobre el presente. En la España de entresiglos, pues, como en todo momento histórico, operan ambos medios, el *medio vital* y el *medio histórico*; de las mutuas interrelaciones que entre ellos puedan crearse saldrá la apertura (o el cierre) hacia el futuro.

La posición teórica de Martínez Ruiz frente al determinismo no siempre resulta unívoca. Así, en *La sociología criminal*, en el contexto de la determinación de la responsabilidad moral del delincuente, nuestro autor, con una exageración que es índice de la pasión con que defendía la revisión y reforma de la institución penitenciaria, se muestra claramente determinista en la relación individuo-sociedad: "Todo es determinado en la creación; todo es ocasionado, todo es necesario. El determinismo es la imperante ley universal. Realiza el hombre sus actos como el tigre que desgarrar las carnes de su víctima; como la flor que abre su corola; como la

catarata que se despeña en el abismo. Ni hombre, ni tigre, ni flor, ni catarata, son responsables de su manera de obrar... La irresponsabilidad de todos: ésa es la verdad científica³⁴. Ya la última frase debería hacernos desconfiar del carácter absoluto y radical de esta profesión de fe determinista; no se trata de negarla, sino de circunscribirla y matizarla adecuadamente. Es la vehemencia de la argumentación, la fiereza con que debía oponerse a los defensores de la responsabilidad moral del sujeto, la que impulsa a nuestro autor hacia el determinismo radical. Más adecuado, sin duda, sería colocar a Martínez Ruiz en el seno de las contradicciones del movimiento anarquista respecto del determinismo social, su posición ambivalente, de aceptación, en lo que puede tener de crítica de la sociedad existente, y de rechazo, en lo que tiene de anulación de la libertad del individuo³⁵. Su crónica del 6 de mayo de 1900 publicada en el semanario madrileño *Progreso* es sumamente significativa a este respecto, no sólo porque se publica el mismo año que *El alma castellana* (por lo que ambos textos comparten, presumiblemente, un mismo horizonte de pensamiento), sino porque acoge su mismo proyecto doctrinal y metodológico. En esta crónica, titulada "Obreros de antaño", Martínez Ruiz da al tema de la explotación obrera una dimensión histórica a cuyo través la explotación contemporánea del obrero adquiere un sentido mucho más hondo y dramático. Los distintos medios vitales del pasado configuran la explotación de los asalariados en las distintas épocas; sólo el medio histórico, en su verticalidad, uniendo estas explotaciones a lo largo de la cadena de la historia, desvela la magnitud insospechada de la injusticia. Martínez Ruiz es bastante propenso al determinismo del medio vital (éste va a ser el gran tema tanto de *La voluntad* como de *Antonio Azorín*), pero a lo que indudablemente no se pliega en *El alma castellana* es al determinismo del medio histórico. Frente a él, nuestro autor, preserva la posibilidad de cambio y de mejora mediante las acciones humanas; en este sentido, la crónica citada se concluye con esta significativa frase: "Trabajemos para rectificar estas palabras"³⁶ (cuando las palabras por rectificar son, precisamente, las que se refieren al curso de la historia en el sentido de la explotación).

Frente al determinismo naturalista del medio vital, *El alma castellana* representa, con el descubrimiento y la asunción del medio histórico, la apertura hacia el futuro, la posibilidad de cambiar el signo de la decadencia española en efectivo progreso. El medio vital podrá, como en el caso del personaje de Antonio Azorín, plasmar una mentalidad; pero esa mentalidad podrá ser cambiada desde la plena asunción del pasado en la conciencia histórica. Desde el horizonte del medio histórico, la tradición aparece no como una pesada carga capaz de sepultar las energías del individuo (la famosa "enfermedad del historicismo" de la II Consideración Intempestiva de Nietzsche), sino como el lugar de la experiencia acumulada, saber vital, punto de aprovisionamiento para el futuro. La tradición despliega el pasado en el presente y abre el horizonte hacia el futuro. Ésta es la modernidad de la tradición que representa *El alma castellana*, la gran lección del joven Martínez Ruiz. La crítica del pasado indica la apertura hacia el futuro: "Arruinado el Erario, decadentes las artes, pobres

los ciudadanos, llega España a los primeros años del siglo XIX en estado propicio a políticas alteraciones y desmanes populares”³⁷. La decadencia histórica de España, vista críticamente, desvela la fuerza eversiva de las convulsiones sociales del siglo XIX: ellas habían de posibilitar el cambio que sacara a España de su proceso decadente y la colocara en la dirección del progreso modernizador. *El alma castellana* se cierra con el caluroso encomio del triunfo de la “revolución romántica” y con el saludo entusiasta al advenimiento literario de Mariano José de Larra³⁸. El Romanticismo, en cuanto continuación de la obra modernizadora iniciada en España por los ilustrados dieciochescos, asesta un golpe mortal a las fuerzas reaccionarias de la cultura española; Martínez Ruiz lo ve como un capítulo determinante del desarrollo histórico español, capaz de convertir los esfuerzos en favor de la modernización que se han dado en el pasado, en el seno de un proceso decadente, en efectivo proceso modernizador. El Romanticismo, en la interpretación de Martínez Ruiz, cierra una época y abre otra época nueva: “Una nueva era se abre en España. Acábanse los reyes por derecho divino; nacen las constituciones. La Humanidad avanza...”³⁹. Un siglo separa el tiempo en el que escribe Martínez Ruiz de aquel triunfo de la generación romántica; en medio quedan el fracaso de la revolución de 1868 y el triste espectáculo – no superado – de la política de la restauración; un siglo que parece desmentir aquellas ansias esperanzadas. Y sin embargo, Martínez Ruiz propone en los umbrales del nuevo siglo aquellas ansias renovadoras de los románticos como signo de la marcha imparable de la historia hacia el progreso. Piensa que, desvelado el “medio histórico” español, aquellas ansias renovadoras no se han de perder, sino que quedan salvadas en la conciencia del pasado, en el medio histórico, pues, a su través, gravan (y gravarán siempre) sobre el presente, empujándolo en la dirección de la modernización y del futuro.

Notas

¹ Para la distinción entre J. Martínez Ruiz y Azorín, me permito reenviar a mi “Y si él y no yo...”, prólogo a J. Martínez Ruiz (Azorín), *Antonio Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

² Para la etapa anarquista del joven Martínez Ruiz, me permito reenviar a mi comunicación “El anarquismo literario de José Martínez Ruiz”, presentada en el XVIII Congreso de la Associazione degli Ispanisti Italiani, *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri* (Siena, 5-7 marzo 1998).

³ Refiriéndose a la bohemia madrileña de fin de siglo, entre la que se encontraba el joven Martínez Ruiz, Ricardo Baroja afirma que “En cuestiones políticas casi todos eran indiferentes”, *Gente del 98*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 115.

⁴ “En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor

crea a sus precursores", J.L. Borges, "Kafka y sus precursores", *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 109.

⁵ J. Martínez Ruiz, "Crónica", *El País*, 22 enero 1897, recogido en Azorín, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, ed. de J.M. Valverde, Madrid, Narcea, 1972, pp. 97 y 99, respectivamente.

⁶ "A mí me fastidia el *decadentismo* y me ataca los nervios la manía simbólica", *id.*, p. 96.

⁷ *id.*, p. 99.

⁸ Elocuente es, en este sentido, el prólogo de Pi y Margall a *La sociología criminal* (1899) de Martínez Ruiz: "Caminamos todos a la realización de un ideal remoto; conviene prevenírnos para que en el camino no muramos. Sin perder de vista el ideal, trabajemos por ir reformando las viejas instituciones", *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1947, p. 448. Todas las referencias de las obras de J. Martínez Ruiz que se citan en este trabajo, salvo indicación contraria y a excepción de los artículos, pertenecen a este primer volumen de las *Obras completas de Azorín*.

⁹ J. Martínez Ruiz, "Las confesiones de un pequeño filósofo. El mal de España", *El Pueblo Vasco*, 22 agosto 1903, recogido en Azorín, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, *op.cit.*, p. 232.

¹⁰ J. Martínez Ruiz, "La patria", *Progreso*, 23 abril 1899, recogido en A. Robles Egea, "Algunos datos desconocidos sobre la evolución política del joven Martínez Ruiz (1899-1901)", en José Martínez Ruiz (Azorín), *Actes du I^{er} Colloque International*, Biarritz, J&D Éditions, 1993, p. 112.

¹¹ "Restos de una herencia colectiva que nos hace ver perfecto lo que ha sido consagrado por el tiempo, prejuicio semejante al que nos lleva a considerar como verdaderos monumentos las obras de personas revestidas de grandes honores y condecoraciones", J. Martínez Ruiz, *Anarquistas literarios*, p. 161.

¹² J. Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, en *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Alianza Editorial & Revista de Occidente, 1983, p. 28. "Todo hombre está obligado si quiere de verdad vivir a comportarse como un primer hombre, a ser el eterno Adán, a avivar en sí los temas y resortes esenciales, permanentes de la vida. Sólo en el camino de intentar esta repristinación y simplificación de la vida se encuentra con que no es ni puede ser un primer hombre, sino que es el hombre número tantos en la cadena larguísima de hombres, de generaciones que se han sucedido. Sólo entonces, después de ese instante, descubre lo que es ser, por fuerza, sucesor; mejor dicho, heredero - a diferencia del animal que sucede pero no hereda y, por eso, no es un ente histórico", "Sobre las carreras", en *Obras completas*, *op.cit.*, vol. V, p. 178. Véase en propósito, también de Ortega, el cap. titulado "La época del señorito satisfecho" de *La rebelión de las masas*, donde se pone de manifiesto la valencia negativa de la herencia a través de la tragedia de toda aristocracia o nobleza hereditaria (*Obras completas*, *op.cit.*, vol. IV, pp. 207-214).

¹³ "El verdadero poeta hace algo más que copiar: crea, corrige. Corrige la Naturaleza, y al corregirla estampa en ella su sello original, inimitable. Copiar copias ajenas es labor de máquinas; hacer lo que nadie ha hecho, lo que se desvía de la tradición, es labor de artista", J. Martínez Ruiz, *Anarquistas literarios*, p. 183.

¹⁴ Además de centenares y centenares de artículos de periódico (el periodismo constituyó su principal *modus vivendi*), J. Martínez Ruiz publicó un total de 19 volúmenes: 4 novelas (*Diario de un enfermo* (1901), *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903), *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904)), una obra de teatro (*La fuerza del amor* (1901)), un libro de cuentos

(*Bohemia* (1897)), dos libros que alternan el relato breve con la crítica (*Buscapiés* (1894), *Soledades* (1898)), una fábula (*Pecuchet, demagogo* (1898)), varios opúsculos de crítica, social y literaria (*La crítica literaria en España* (1893), *Moratin* (1893), *Anarquistas literarios* (1895), *Notas sociales* (1895), *La literatura* (1896), *Charivari* (1897)), dos monografías de carácter científico (*La evolución de la crítica* (1899), *La sociología criminal* (1899)) y dos ensayos que alternan la investigación histórica con la propuesta política en el ámbito de la regeneración nacional (*Los hidalgos* (1900), *El alma castellana* (1900)), a los que aún habría que añadir un libro de sentir anarquista (*Pasión: cuentos y crónicas*) que no llegó a publicarse debido a la hostilidad del ambiente que se había creado contra él a raíz de la aparición de *Charivari*.

¹⁵ Inman Fox ha estudiado la aparición de la figura del intelectual en la cultura europea, cómo ésta, en propiedad, nace en Francia alrededor del *affaire Dreyfus*, y en España alrededor del proceso de Montjuïc; vid. E.I. Fox, "El año de 1898 y el origen de los intelectuales", *Ideología y política en las letras de fin de siglo* (1898), Madrid, Espasa Calpe, 1988.

¹⁶ *Los hidalgos*, en propiedad, no puede ser considerada una obra independiente en la bibliografía de nuestro autor, pues todo su contenido, con ligerísimas variaciones, en el arco de pocos meses, iba a ser reeditado con el título de *El alma castellana, obra que amplía en varios capítulos la parte correspondiente al siglo XVII y que ofrece una nueva parte, dedicada al siglo XVIII, que no figuraba en Los hidalgos. Para los cambios y ampliaciones que corren entre ambos textos, reenviamos a las notas de la reciente edición de J. Martínez Ruiz (Azorín), El alma castellana*, ed. de M.D. Dobón Antón, Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert & Diputación de Alicante, 1995.

¹⁷ "Hechos, causas, remedios: he aquí las tres etapas cardinales que hallamos en nuestro trabajo. Son las angustias de un enfermo las que nos solicitan? Luego a la clínica médica debemos pedir nuestro plan. Diagnóstico, patogenia, tratamiento: no hay otra manera de proceder", R. Macías Picavea, *El problema nacional* (1899), Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 38-39.

¹⁸ Entre las obras más representativas de esta comprensión "cientificista" del problema de España, podemos mencionar: Lucas Mallada, *Los males de la patria* (1890); Ricardo Macías Picavea, *El problema nacional* (1899); Damián Isern, *Del desastre nacional y sus causas* (1899); Luis Morote, *La moral de la derrota* (1900); Joaquín Costa, *Reconstitución y europeización de España* (1898) y *Oligarquía y caciquismo* (1901).

¹⁹ De las conferencias de Clarín disponemos del resumen comentado de Martínez Ruiz: "Clarín en el Ateneo", *El Progreso*, 17 noviembre 1897, recogido en Azorín, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz, op.cit.*, pp. 121-127; de las conversaciones con Unamuno da fiel testimonio "Charivari en casa de Unamuno", *La Campaña*, 26 febrero 1898, recogido en *id.*, pp. 136-143. Sobre el aspecto estrictamente literario de la polémica sobre el espiritualismo, puede verse F. Caudet, "La querella naturalista. España contra Francia", en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Yvan Lissorgues (ed.), Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 58-74.

²⁰ C. Morón Arroyo, *El "alma de España". Cien años de inseguridad*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1996, p. 108.

²¹ *id.*, p.131. La *Völkerpsychologie* tiene una clara derivación del *Volksgeist* de los románticos, aunque difieren en cuanto al tratamiento literario que los románticos dieron a su proyecto y la pretensión de sistematicidad científica que perseguía la psicología de los pueblos. "El tránsito de *Volksgeist* a *Völkerpsychologie* o psicología de los pueblos, significa el paso de una noción literaria a una ciencia sistematizada", *id.*

²² Años atrás, en un breve boceto de Valencia inspirado en la estética naturalista, el joven Martínez Ruiz sentenciará lo siguiente: "Valencia está en la huerta. [...] Hay que salir a la vega y asomarse a la clásica barraca; es preciso charlar con los labradores y observar sus costumbres, anotando como documentos preciosos sus dichos, ora agudos como aguijón de avispa, ora dogmáticos y graves como sentencia pontificia", *Buscapiés*, p. 95. No en la ciudad cosmopolita de Valencia, por donde circulaban las ideas más avanzadas del progresismo político y estético europeo, ciudad a donde nuestro joven autor se trasladó para cursar sus estudios universitarios y donde entraría en contacto con el anarquismo y las distintas corrientes finiseculares (estéticas y filosóficas), no en la gran ciudad que cambia al compás de los tiempos, sino en la huerta inmutable y eterna que Blasco Ibañez, su maestro y director en *El Progreso*, describiera con ejemplar destreza. Valencia está en el "pueblo valenciano"; su "alma", en la huerta.

²³ cfr. M. Unamuno, "La tradición eterna" (1895), *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, p. 27.

²⁴ "[...] no somos partidarios de estas divisiones de historia, porque creemos que historias sólo debe existir una sola; una que compendie y resuma todos los aspectos de la vida social", J. Martínez Ruiz, *La crítica literaria en España*, p. 11.

²⁵ Detrás de esta recreación-reconstrucción se oculta un portentoso y paciente trabajo de investigación y documentación del que Martínez Ruiz da buena cuenta en la referencia puntual de las "fuentes" de que se sirve (literatura, documentos de la época, crónicas e informes, manuales de historia, cartas privadas, etc.) que aparece al final de cada capítulo de *El alma castellana*. Hay que destacar cómo, en esta reconstrucción del pasado, la literatura adquiere el rango de fuente principal, sin quedar relegada, cómo en la historiografía al uso suele hacerse, a mera fuente secundaria o de apoyo de las fuentes principales. Ésta era una vía que ya había abierto en España Joaquín Costa en su *Introducción a un tratado de política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la Península* (1881). Para Martínez Ruiz, el "alma buscada" alienta en todo aquello que se configuró como elemento de una época: un gesto, un libro, una canción, una costumbre, un acto, un pensamiento. Decisiva resulta, para este paso de la literatura al rango de fuente principal, *La philosophie de l'art* (1865) de Hippolyte Taine, según la cual, la obra de arte es el producto necesario del conjunto de las circunstancias que la condicionan, idea que pone de manifiesto una estrecha conexión de dependencia de la obra de arte con la sociedad en que nace. Para la influencia de Taine sobre nuestro autor, vid. J.H. Abbot, "Azorín and Taine's Determinism", *Hispania*, vol. XLVI, 1963.

²⁶ J.M. Valverde define el estilo de *El alma castellana* como un "estilo seco, frenado, que arranca de las formas del conceptismo español", y como un estilo "de visión cristalina", Azorín, Barcelona, Planeta, 1971, pp. 9 y 10 respectivamente. Un estilo que se anticipa en dos de las composiciones de *Buscapiés* (1894): "Medalla antigua" y "Los ideales de antaño"; cfr. J.M. Valverde, "Comentarios de texto", en Azorín, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, op.cit., pp. 277-278. Un mismo estilo, unido a la misma inspiración metodológica de *El alma castellana*, que Martínez Ruiz iba a desplegar también en la crónica titulada "Obreros de antaño" (*Progreso*, 6 mayo 1900; ahora en A. Robles Egea, "Algunos datos desconocidos sobre la evolución política del joven Martínez Ruiz (1899-1901)", art.cit., pp. 115-117), texto magistral por cuanto se refiere a la nueva luz que añade la dimensión histórica a la explotación obrera.

²⁷ *El alma castellana*, p. 580.

²⁸ "He aquí la fórmula, y yo, fiel cronista, la transcribo tilde por tilde [...]", *El alma castellana*, p. 589. El cronista, como el sociólogo científico, tiene un deber de objetividad al que no puede sustraerse; la científicidad y validez de la crónica descansa precisamente en su capacidad de retratar fielmente la realidad referida, por escabrosa y desagradable que sea. Razón por la cual nuestro autor exclamará: "Penoso es el deber del cronista", *id.*, p. 599.

²⁹ *id.*, p. 579.

³⁰ *id.*, p. 680.

³¹ Sobre el desarrollo histórico del concepto de "medio", vid. el excelente estudio de G. Canguilhem, "Le vivant et son milieu", *La connaissance de la vie*, París, Vrin, 1985, pp. 129-154.

³² Cfr. en propósito, de nuestro autor, su interesante artículo "Las fantasías y devaneos del pequeño filósofo en Madrid", *El Pueblo Vasco*, 18 noviembre 1903, ahora en Azorín, *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, *op.cit.*, pp. 234-238. La crítica azoriniana no ha dejado de señalar el papel que ha podido jugar en la biografía de nuestro autor su *acomodación* dentro de la sociedad española de principios de siglo (claro ejemplo de adaptación *al medio*).

³³ "Quitad la región del Cantábrico, separad las estrechas estepas irrigadas de la depresión del Ebro y del Mediterráneo, y tendréis la España hórrida y muerta de las dos mesetas y la España yerma de los latifundios andaluces y extremeños", J. Martínez Ruiz, "Las confesiones de un pequeño filósofo. El mal de España", *art.cit.*, p. 232.

³⁴ J. Martínez Ruiz, *La sociología criminal*, p. 572.

³⁵ Sobre este punto cfr. J. Álvarez Junco, *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid, Siglo XXI, 1991, caps. 2 y 6.

³⁶ J. Martínez Ruiz, "Obreros de antaño", en A. Robles Egea, "Algunos datos desconocidos sobre la evolución política del joven Martínez Ruiz (1899-1901)", *art.cit.*, p. 117.

³⁷ *El alma castellana*, p. 583.

³⁸ *id.*, p. 684.

³⁹ *id.*, p. 686.

POETAS DEL TIEMPO PERDIDO¹: ANUNCIOS DEL MODERNISMO DE TONO MENOR EN LA POESÍA DE RICARDO GIL

Ana ORENGA

1 Formación de una nueva sensibilidad (1885–1914): el ♦ idealismo simbólico-decadentista en las letras hispánicas²

“Siempre al cambiar de rumbo en el desierto
La caravana humana halla un poeta
¡Para enseñarle el horizonte abierto
y bendecir los nuevos derroteros!”

(ANDRADE, OC, 1909, pp. 92 y 96)

La presencia de esos genios parciales³ en el anquilosado panorama del cultivo de la lírica durante la época restauracionista, supone un gozne al otrora tan debatido “medio siglo modernista” en España. En efecto, los “poetas regionales” – Salvador Rueda, Manuel Reina y Ricardo Gil – marcan la transición del Post-Romanticismo al Modernismo y despliegan incipientes actitudes finiseculares en su tarea creativa; otra prueba lícita más para dirimir, al parecer la ya superada, querella modernista, así como la precedencia de la poesía hispanoamericana sobre la peninsular.

Serán precisamente esos talentos poéticos medianos un síntoma de que la creación literaria, y sobre todo la lírica españolas, se encuentran en ese periodo de 1885–1914 en un momento de tránsito hacia la formación de una nueva sensibilidad.

Especialmente en el caso de Ricardo Gil, sus actitudes ante la creación poética (y el estado espiritual a ellas subyacente) constituyen síntomas de su tiempo, el de la

"crisis de fin de siglo". Con ello no se quiere afirmar que su Modernismo de tono menor en ciernes sea meramente compulsivo, pues ningún artista es impermeable a influencias ajenas; pero sí (y ya lo percibieron sus contemporáneos) la poesía giliana era el "género de poesía más propio de nuestro siglo"⁴, la poesía lírica. Como afirma Zeda, un crítico de la época:

"Hasta nuestros días la poesía lírica ha sido poco subjetiva, poco lírica (...) El mundo que hoy nos interesa es el mundo interior. El estado angustioso de nuestro espíritu, la duda (...) de nuestros corazones modernos (...) la pérdida de la fe (...) la evolución de la poesía moderna (...) Poesía de corazón, melancólica, cristiana"⁵

Todas estas notas coincidentes con la actitud artística y lírica finiseculares señalan a R. Gil como a un auténtico renovador de la poesía antes de la aparición de los grandes poetas españoles del Modernismo⁶.

Asimismo las influencias y conocimiento por parte de R. Gil de las corrientes artísticas del "fin du siècle", han sido notadas sin criterio unitario por los estudiosos al respecto⁷. En ello se halla criterio suficiente para corroborar la contribución primaria de los "premodernistas" españoles a la naturalización definitiva de las técnicas estéticas foráneas por parte de Villaespesa, los Machado o Juan Ramón (e incluso Unamuno), al margen del ascendiente rubeniano e hispanoamericano en general.

Efectivamente el talante "mal du siècle" de R. Gil, "hombre solitario", tal y como lo describen las necrológicas del Apéndice de *El último libro*, se vio dotado de expresión poética por sus contactos y cultura literarias. Como documenta M^a J. Díez de Revenga⁸, Gil tradujo en 1880 y 1881 respectivamente dos obras de A. de Musset. Además, sus contactos con el París de la Belle Époque fueron directos, pues pasó allí alguna estancia como lo denota su poema "Del Murcia-París" /Los 15 pp.135-138/. Toda vez que en Madrid pudo tener ocasión de conocer las últimas tendencias literarias a través de los círculos progresistas o de las revistas artísticas como *La Diana* o *La Revista Contemporánea*⁹.

Precisamente ese remanente romántico y neoclásico sobre los primeros modernistas – es decir, sobre el grupo de escritores que inician un cambio renovador de la literatura española – y esa peculiar mezcla de provincialismo y cosmopolitismo en influencias y modos estéticos, se corresponde con esa capacidad de asimilación sincrética de la época moderna; a la vez que es idiosincrática de la "manera hispana" de naturalizar corrientes literarias foráneas a través del encabalgamiento de épocas¹⁰.

Lo hasta el momento considerado nos permite pasar a considerar la filiación premodernista de R. Gil.

2. La raza de los poetas¹¹: hacia la poesía de tono menor

“el corazón no siente al leer a Núñez de Arce, ese grato calor que queda al leer los versos de un verdadero poeta”

(José MARTÍ, 1880)

Hambrook, entre otros, considera que el Modernismo español se resuelve en dos promociones, y acota a nuestro poeta en cuestión en el origen de la segunda de ellas:

“The second phase (1900–1905 and beyond) is characterised in its initial stage by a shift away from the resonant language of Romanticism, (...) towards the poetry of tono menor. This trend manifests itself in a recurrence of aspects found in the poetry of Bécquer, R. Gil, R. de Castro and F. de Icaza, in particular the predominance of the world of dream and the imagination (...) This tendency gradually gives way to the (...) aesthetic spirit characteristic of the *Helios* (...) and poetics of suggestion and transcendence, both of which testify (...) a new poetic tradition, beginning with (...) the Symbolism and Décadents.”¹²

Por tanto, R. Gil se adscribe a la poesía intimista, poesía del ensueño y del Mundo Interior como reacción, tanto frente al academicismo restauracionista como a la otra vertiente colorista y parnasiana del Modernismo. Modalidad de poesía además, respuesta a la crisis de conciencia resultado del progreso moderno. Mas esta estética espiritual y su poética de la sugestión, no es otra que el nervio del Simbolismo francés. Consecuentemente esta “segunda tendencia” de la poesía de la sugestión y la emoción, la más genuina del Modernismo español, halla raíz en el Idealismo poético-Simbolista¹³.

Así pues, la poesía subjetiva giliiana, expresión de estados de alma, se manifiesta en primera instancia como presimbolista; resolución indicial (como concluyen Cardwell, Aguirre, Gullón o Litvak) a los problemáticos orígenes y caracteres propios del Modernismo español. Por consiguiente, ahora se impone el rastreo de ese Simbolismo Modernista (o viceversa) en agraz, el cual constituye el entramado de la poesía giliiana.

Los dos poemas-prólogo – “Invitación” al poemario *De los quince a los treinta* y “Preludio” a *La caja de música* – así como el poema de cierre a este último libro – “Última sonata” – (poemas todos ellos sobre la poesía, marca ya de un talante simbolista), predicán las “humildes aspiraciones” del arte poética de R. Gil. Glosando la poética virtual contenida en los aludidos poemas, se evidenciará cómo la opción lírica giliiana se adviene con las líneas matrices de la teoría simbolista, y próxima a ésta, con las “declaraciones poéticas” becqueriana y la revalorizada *Poética* campo-amoriana. Ante las corrientes poéticas que apuntan en España desde la década de 1880, Gil opta por la poesía sentimental de los “verdaderos poetas”, de lenguaje

sencillo; la cual transmuta evocaciones y emociones subjetivas en intuiciones sustanciales. Como la de los modernistas, la poesía giliana se quiere como una respuesta emocional, es decir, "art as beguilement"¹⁴:

"(...)El alma que no anhela/mundos hollar en ascensión divina/
sólo aquellas envidia con que vuela/humilde golondrina(...)/
Grato calor al corazón envía,(...)/ dulce melancolía."

/Los 15, pp.4 y 6/

Esa poesía verdaderamente lírica ha de poseer como tema central las impresiones subjetivas, punto de partida que llevará a A. Machado a profundizar en los "Universales del sentimiento":

"Con su voz repiten, melodiosa y tierna/esa trova eterna/
que no por ofda cansa al corazón/ Aires son ya viejos,
(...)/y en sencilla caja los recogí(...)/Cantos son de niños,
flores y mujeres" */Caja, pp.8 y9/*

Este triunfo de la interioridad emotiva y de la emoción como interpretación de la realidad se inscribe en las tendencias líricas que desde 1885 llevarán a la lírica contemporánea de evocación íntima y sensorial¹⁵. Una de las tres constante simbolistas establecidas por Ana Balakien¹⁶, la de la afiliación con la música, se halla implícita en las dos poesías de apertura y cierre a *Caja*. No obstante ese arranque verlainiano del principal poemario giliano, dicho principio no se asume en sus más extremas implicaciones; y ello nos sitúa en la pista de las limitaciones del estilo y del Modernismo gilianos:

"en ella reposa con tranquilo sueño/la vieja canción(...)/
como brisa errante/que el aroma trajo de lejana flor/(hacer que)
en sus notas de dulce cadencia/palpite la esencia/ de un recuerdo amado/
(...)gratas canciones/(...)y en sencilla caja yo los recogí/(...) flotará
en las almas rastro melodioso/cuando silencioso/pliegue ya sus alas
humilde cantar." */"Preludio", Caja, pp.7-9/*

Este prometedor horizonte de síntesis de las artes no comporta en el resto de las composiciones – por lo que a forma y estilo respecta – una poesía meramente sensitiva, la cual acabe haciendo innecesario el papel del pensamiento en poeta y lector, merced al despliegue de símbolos, sinestesias, alusiones/elusiones...creadoras de la "suggérence" verlainiana. Quizás el juicio crítico de Balart nos evidencie aquellos lastres que confinan al estilo de R.Gil al "borde del Modernismo"¹⁷:

"(...)el pensamiento, la imaginación y el sentimiento(...)los pensamientos más graves van siempre encarnados en la imagen /postulado campoamoriano/(...)su composición es siempre lógica(...)la obra resulta iluminada por algún pensamiento profundamente moral(...)y el estilo es siempre ropaje flexible que se ciñe siempre al pensamiento(...) para modelar sus formas sin desfigurarlas."¹⁸

Propongo que se tome como cifra del tono menor giliano, que adolece aún de un excesivo alegorismo y restos de retórica romántica, el poema "Las almas solas" /*Los 15*, pp.141-143/. Esa poética giliana implícita (programática pero no sostenida) de búsqueda de un ámbito musical como caja de resonancia de estados poéticos espirituales, no consigue, como en los modernistas plenos, la creación de un estilo adecuado, expresión de una nueva sensibilidad.

Por tanto, a pesar de que pueda advertirse, como señala Cernuda respecto a la poesía campoamoriana, un interés "por desterrar (...)el lenguaje preconcebidamente poético"¹⁹, R.Gil parece centrarse mayormente en una búsqueda personal del matiz poético y del prosaísmo sentimental por medio de los temas, más que a través de una voluntad artística de experiencia del lenguaje²⁰. En todo caso ese "cierto simbolismo o modernismo" de lenguaje y de motivos se registra y alcanza su cifra en la adopción de una serie de signos de época agrupados en torno a "los paisajes del alma":

"A la luz de la luna se destaca,/ junto a la humilde verja,
una figura envuelta en blanco lienzo,/ y una voz de mujer(...)"
/Último, p.68/
"sentí en la oscuridad honda tristeza/ un voz escuché que así
me dijo:/(...)El alba lentamente avanzó por el cielo/ e iluminó
la estancia(...)" /Caja, pp.167-169/

Así pues, el paisaje como trasunto sensitivo de un estado de alma, integra a R.Gil en una cadena que desde Bécquer alcanza y adquiere plenitud en A.Machado y J.R.Jiménez; cadena que constituye la veta más característica del Modernismo y la poesía moderna autóctona, y que – tomando palabras de Bowra – podría definirse como el "intento de descubrir el mundo del espíritu por el solo esfuerzo del alma solitaria"²¹. Y precisamente esa apropiación (quizás más perseguida que lograda) por parte de la poesía giliana del motivo lírico nuclear simbolista de los paisajes del alma verlainianos y el alma de las cosas de Baudelaire, hace de R.Gil un modernista primerizo: ya dentro de una línea de poesía contemporánea R.Gil se evidencia como un "poète du temps perdu"²².

3. Paisajes del alma y el alma de las cosas

"En forma de recuerdo, el alma aloja/ al ser que muere(...)"
(R. GIL, *Los 15*, p.192)

Sin duda, el tema nuclear de toda la poesía giliana es el de la irreversible fugacidad del tiempo, y sin embargo, el de la transcendencia de todas las cosas. Búsqueda azoriniana, pero antes que nada decadentista, de "lo que es a través de lo que ha sido":

"Estas cosas y aún otras/más breves, mucho más/
en forma de recuerdo/lleen la eternidad." /*Los 15*, p.96/

Ello supone una exploración solitaria del mundo interior en busca de armonía; introspección que lleva aparejada la hipocondría y una desesperanza resignada:

"El Dolor mece/las cunas blancas/nos espera en las puertas
de la vida/ y para siempre ya nos acompaña." /*Caja*, pp123-124/

La sinceridad personal, su "malaise" son el nervio del Arte, y éste se constituye en espejo y refugio para el dolor triste:

"Vibrarán las notas de antigua sonata,/(...)/ y traerán tristezas
de lejanos días/ y esas alegrías/ que después de muertas nos
encantan más" /*Caja*, p.8/

Como señala Bousoño, uno de los componentes identificadores de la poesía contemporánea que arranca del Simbolismo francés, radica en ese correlato objetivo en que se convierte el tema. En este caso, el ámbito íntimo captado subjetivamente respecto a esa elegía contemporánea de tipo existencial y metafísico²³.

Asimismo las puertas de acceso a la única realidad, la subjetiva, habrán de encontrarse en el recuerdo, el ensueño y la imaginación. Además el más alto grado de preservación de las sensaciones y del paso de nuestros instantes – cuya volatilización es inminente – se alcanza en la poesía lírica. Esta estética (la de los simbolistas, decadentistas, Bécquer, Icaza, Villaespesa, A.Machado o Juan Ramón), basada en la aprehensión de las armonías latentes entre lo esencial, el yo íntimo y los objetos, las percepciones sensoriales y las situaciones sentimentales, cuenta con dos "topoi" fundamentales, donde se siente primero y se capta después intuitivamente esa "alma de las cosas":

a) El reino del silencio o "la vie des chambres" rodenbachianos²⁴

Estos recintos cerrados enlazan con la idea bergsoniana de permanencia del tiempo ido en el recuerdo, el cual a su vez impregna y crea el presente. Por ello el poema consistirá en una reconstrucción embellecedora de la atmósfera del pasado de claroscuros becquerianos desde un punto de vista melancólico y nostálgico. Y con la evocación triste de los espacios de la memoria, el poema es un proceso purificador de soñar el pasado irremediabilmente perdido. R. Gil en sus poemas sobre variaciones modernistas de amada/blanca mano/piano/ventana abierta al jardín o al crepúsculo, despliega sus dotes de verdadero poeta que sabe recrear a través de la memoria las sensaciones y el tiempo ido (vid. como cifra de lo dicho "Tristitia rerum, *Caja*., pp.27-29).

Ámbito intimista e interior (de fondo romántico-decadente), que por ser imagen de los recuerdos y de la interioridad de la persona poética, se decora con símbolos de ascendencia verlaineana²⁴, todos ellos cosas efímeras. Las mariposas (vid. "Mariposas blancas", *Caja*, pp.51-53), "Ensueños de un instante" /*Último*, p.161/. La amada adorada y sus objetos personales detenidos en el instante de su partida - "La aguja detenida en la hora cruel de su partida,/ (...) / Junto al hogar, ya frío/tiende sus brazos el sillón vacío (...) " / *Caja*, p.28) -. El espejo poblado, cuyo azogue empañado simboliza el viaje eterno al pasado recuperado - "Aparece un instante/del espejo en el fondo, suscumbiente..." / *Caja* p. 28/- . La evanescencia evocadora de los perfumes con sus nostalgias, y del sentimiento musical y de los "rumores lejanos" - "en él ese recuerdo que nos deja/astro que pasa, flor que se marchita/ y alegre serenata que se aleja" / *Último*, p.192/- . A su vez, el sueño simbolista constituye la imagen de la intuición y sentimiento poéticos; toda vez que ofece en toda su intensidad las emociones e imágenes reencontradas, hace revivir los años perdidos y conocer con antelación el bienestar de la muerte añorada - "soñando, como sueña quien espera,/soñando que aún hay flores sin espinas;/ que la vida si es carga es muy ligera." / *Caja*, p.196/.

Precisamente será en los espacios íntimos de la memoria, cuando se da la musicalidad, "la nuance", cuando las notas de atmósfera aparecen prontas a difuminarse. Es entonces cuando R.Gil logra un sensacionismo de calidades próximas al Modernismo de tono menor pleno: "sentí en la oscuridad honda tristeza/una voz escuché.../El alba lentamente avanzó por el cielo/iluminó la estancia(...)" / *Caja*, pp.167-169/.

En suma, nos hallamos en las galerías sin fondo del recuerdo pobladas por bellezas medio muertas y por la perennidad del recuerdo, indisociable todo de la tristeza melancólica. En esta poesía de cosas sencillas teñidas de melancolía, R. Gil logra arrancar a los nombres sus sugerencias emocionales. Esas estancias del tiempo colmadas de objetos personales se convierten en espacios de meditación como en otros tantos poetas modernistas (A.Machado, J.A.Silva...)

b) *Paysage d'âme* verlainiano o correlato que la naturaleza exterior ofrece a la expresión de los estados de alma. Cuadros estáticos de paisajes que reflejan un tiempo sentimental: el de la primavera (esperanza-frustración del amor juvenil) y/o del otoño (la inminencia del anonadamiento y la nostalgia de lo eterno manifiesta ya en el retorno de las cosas). Estos paisajes subjetivos también son reflejo del "mal du soir"²⁴: paisajes crepusculares y brumosos o llanuras del tedio, que ofrecen el clima espiritual apropiado para la contenida efusión sentimental. Son espacios sobre los que procede, como en Verlaine, la ley del contraste de la alegría prefiguradora de la muerte:

"Cuando muere de abril tarde tranquila/ y en el seno del bosque se destila/dudosa claridad/
la ansiada libertad que el hombre sueña/y cuya sombra en alcanzar se empeña/canta en
soledad/Frases de melancólico misterio/lleñan del apacible cementerio/ el silencio tenaz./
Promesa dulce de futura suerte:/el eterno silencio de la muerte(...)" /*Los 15*, pp.145-147

También se detecta la presencia de otros elementos propios de los paisajes tristes del Modernismo. El humo alude a la muerte y al alma entregada a dicho anhelo, y a la vez se constituye en índice de melancolía – "El caminante desde lejos busca/vuestro penacho de humo.../(...)/Calor y paz le ofrecen estos muros." /*Caja*, p.121-. En contraposición el viento representa la imagen de la nada y del llanto sempiterno que dicha conciencia de nihilidad conlleva – "Sólo el viento al/pasar me traía/un rumor confuso/de palabras tristes" /*Último*, p.106-. Las estrellas y el véspero reflejan la ensoñación y premonición de la muerte como meta de acceso al mundo ideal. Este símbolo se asocia a otros dos, al del balcón o ventana (única vía de escape al paraíso perdido) y al del infante enfermo:

"Pero cuando en la tarde rodaban por la alfombra/junto al balcón diáfano su cuna cincelada,/ quedaba el ángel preso de una emoción divina:/en un girón de cielo, entre azulada sombra/ veía el niño en éxtasis nacer la plateada/estrella vespertina." /*Caja*, p.135/

Otros paisajes de alma privilegiados por los modernistas son los recintos "clausus"²⁵: los cementerios y los jardines del amor o el negativo de éstos, el jardín de los suplicios. Si los primeros aparecen en la poesía giliana con la imaginería consagrada por el Romanticismo y las fantasmagoría becquerianas, el decorado de los jardines no sigue puntualmente las pautas decadentistas: hay luz sombría y simbolismo floral, pero carecen de fuentes y de sofisticación exotista. No obstante, mantienen su funcionalidad en tanto retiro para el alma solitaria sumida en el en el ensueño imposible y la nostalgia:

"En la gruta del parque abandonado(...)/caído/(...)Era un dios(...)/Por la arboleda, vaga salmodia/como un adiós eterno(...)/Anochecía(...)/en soledad aterradora/quedose blanqueando sobre el lodo." /*Caja*. pp.185 y 191/

Este segundo símbolo de época integra genuinamente a R.Gil en los caminos del Modernismo, incluso del 98, como apuntaremos en la conclusión final.

La poesía intimista se revela, pues, como consuelo para el dolor de las almas sensitivas, anhelantes de ideal, y como eternización de la momentaneidad. El Arte como forma de ética consoladora logra identificar Belleza/Verdad/Bondad; en ello consistirá lo que Cardwell considera signo central del Modernismo español por antonomasia, completado en el Neomisticismo de Juan Ramón²⁶ – “El libro dice: – Nada, en el mundo,/nada hay de cierto más que el dolor.../Pero las flores dicen: – ¡Te acuerdas!/Y el alma olvida lo que leyó.”/Caja. p.42–. Pese a ello, y como ya previno en sus poemas-prólogo, las metas creativas gilianas son más “humildes”, y muchas veces en sus composiciones el inicial planteamiento de “la enfermedad de lo infinito”, se resuelve al final en un viraje ingenuo, por no decir banalizador – “¡Oh misteriosa esfinge, el alma mía/todo eso y más anhela descubrir!.../Pero antes desvanece amarga duda./iPor qué aquella mujer no me saluda, (...)/Caja.,p.144.

Por último, y análogamente a la machadiana y a la del 98 en general, la lírica giliana es la del viajero en soledad²⁷, o peregrino que siente un “tedium vitae”, al descubrir la ausencia de algo esencial. Pero a diferencia de A. Machado por ejemplo, en R.Gil la meta es la transcendencia que ofrece la filosofía cristiana:

“De la óptica falaz que así condensa/lo que es humo no más, brota el hastío,/ y del hastío aspiración inmensa/que muere en Dios, como en el mar el río.”
/Los 15, p.35/

4. Ricardo Gil como precursor del modernismo de tono menor

“Él sólo nos pide corazón para comprenderle”
(CARRERE, op.cit.)

Son los premodernistas – casi en su mayoría olvidados poetas que desenvuelven su vocación/devoción artísticas en ciudades de provincia–, quienes en el periodo que media entre 1885 y la mitad de la década siguiente, abren el camino al definitivo establecimiento de ese “arte que expresa el alma de nuestro tiempo”²⁸ de desorientación espiritual. Aspiración paneuropea que cristalizaría en el denominado Modernismo, versión hispánica, que se distinguió de movimientos afines por su sentido interior, su dirección idealista, en justa percepción juanramoniana²⁹. Modernismo de tono menor, de neta raíz simbolista y cuyo origen arranca de poetas líricos como R.Gil, el cual forma tríada con Manuel Reina e Icaza, herederos los tres del Neorromanticismo becqueriano, y en diversos grados, aculturados francófilamente. Antes que nada, modernista por sensibilidad, la poesía intimista de Ricardo Gil, de

expresión sincera y lenguaje confidencial, se muestra preocupada por asuntos y motivos poéticos de cuño simbolista y finisecular, a pesar de sus limitaciones.

Es el de R. Gil un Modernismo de interioridad emotiva en ciernes. Poeta lírico y verdadero con una profunda veta de tono menor, a pesar de la ausencia de organicidad de su obra. Es la suya una poesía de tanteos, que se apropia y modaliza gran parte del muestrario finisecular, simbolista y modernista; pero que no alcanza una modulación expresiva plena de todos esos signos de época.

Todavía arrastra un exceso romántico-restauracionista de anécdota, palabras y meditaciones, de evidencias y arrebatos. Pero será ese lirismo intimista de tono menor de su poesía sencilla y consoladora, esa afinidad con los paisajes emocionales trasunto de anhelos metafísicos, lo que le inscribe sin duda en la línea de renovación de la sensibilidad, común a Modernistas y al 98. En efecto, como sostiene Trapiello³⁰, la Generación del 98 aportó la novedad del tono de lo menor para cantar y contar historias íntimas y sentimentales; y añadiríamos la afirmación de Ribbans³¹ del cumplimiento por parte del 98 de un proceso de subjetivización del paisaje:

"Así como antes gravitaba un punto de vista estético sobre lo externo, ahora gravita sobre la intimidad" (Unamuno)³².

INDICE DE CITAS

¹ Título tomado de MICHAUD, *Message poétique du Symbolisme*, I. "L'Univers poétique", Nizet, 1947. Sus contenidos son reveladores de hasta qué punto la sensibilidad giliana es afín a ese "universo poético": "L'appel de l'âme et du passé(...) Rodenbach chante *Les Vies endorses* "à la recherche de notre âme"(...) nulle recherche de quelque(...) symbole cosmique, mais seulement un mélodie qui(...) se déroule au gré de son rêve(...) qui cherche dans les mots et les choses un miroir de son âme:" (pp.492-493)

² Marbete introducido en *Waiting for Pegasus*, p.9 (Eds. GRASS & RISLEY, Illinois Univ. 1979) por CARDWELL, y justificado del modo siguiente: "the two major terms – Symbolisme-Decadence – both of which have been used to refer to artistic technique or style and to a basic world view – that are most frequently applied to the literature(...) *fin de siècle* period."

³ Denominación empleada por CLARÍN en un artículo aparecido en la *Revista Literaria* (1890) e incluido en *Ensayos y revistas 1888-1892*, Madrid, Fdez. Lasanta, 1892, p.270.

⁴ Idéntico título de un ensayo de GINER DE LOS RÍOS incluido en *Ensayos*, Alianza, 1969, pp.49 y ss. Asimismo el sagaz Clarín señala la necesidad de una renovación y modernización de la lírica de la Restauración: "encontrar en el arte un *sursum corda*(...) la poesía de los verdaderos poetas(...) de los que tienen algo esencial que decirle al alma cansada(...) de este siglo caduco(...) la poesía sueño, la poesía aristocrática, la poesía solitaria, la poesía sin medianías" /op.cit.pp.271-275/. También en el sutil recenso que Rubén Darío hace en un artículo de 1899 ("Los poetas") señala: "Rueda no ha correspondido a las esperanzas de los que veían en él un elemento de renovación de la seca poesía castellana

contemporánea(...)Se nombra mucho a Ricardo Gil; no tengo que daros ninguna noticia nueva.". Sin olvidar que todo ello se corresponde con la afirmación de Juan Ramón (El Modernismo, 1953) sobre la necesidad de transfigurar la lírica española "anegada en un tono general de poesía burguesa".

⁵ ZEDA, "La caja de música (Poesías de R.Gil)" en *La Época*, 28 (febrero 1898), e incluido en "Apéndices" a *Caja*, pp.226-228.

⁶ M.MACHADO, "La guerra literaria", 1913: "Allá por los años 1897 y 98 no se tenía en España, en general, otra noción de las últimas evoluciones de la literatura extranjera que las que nos aportaron personalmente algunos ingenios que habían viajado."

⁷ BLECUA J.M. (*Historia y textos de la literatura española*, vol.II, Librería General Aula, 1951, Chp.XII) y CARDWELL (J.R.Jiménez, *The Modernist Apprenticeship 1895-1900*, Colloquium Verlag Berlin, 1977, pp.147 y148) señalan las influencias de F. Coppée, Sully, Prudhom y C.Mendes. A éste último también hace referencia DíEZ-CANEDO (*Estudios de Poesía española contemporánea*, IV, pp.17 y18), en especial por lo que respecta a *El último libro*. Otros críticos como CESÁREO ("De La nueva antología", en "Apéndices" a *De los quince a los treinta*, p.223) o HENRÍQUEZ-UREÑA (*Breve historia del Modernismo*, FCE, 1954) inciden exclusivamente en el ascendiente romántico de la lírica giliana: huellas de Lamartine, Heine, Stachetti. COSSÍO (*Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Guadarrama, 1969, Chp. XXXIII) añade vestigios claros de Bécquer, Campoamor, Zorrilla, Núñez de Arce, en detrimento de las influencias parnasianas o simbolistas.

⁸ M^{ra} J. DíEZ DE REVENGA ("Sobre Ricardo Gil y *La caja de música*" en *Estudios literarios dedicados al prof. Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, 1974, pp.69-78).

⁹ Para más detalles al respecto de las fuentes culturales y el contexto histórico en el que se desenvuelve R.Gil, remitimos al art. de CARDWELL en *Actas del Congreso de Córdoba sobre el Modernismo*, "Ricardo Gil y el problema del origen español del Modernismo", 1985.

¹⁰ ONÍS F., "Noticia bibliográfica", *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Las Américas, 1941.

¹¹ Título tomado de uno de los capítulos del libro de TABLATE, *El Simbolismo*, 1984, p.29.

¹² HAMBROOK, *The Influence of Ch.Baudelaire in Spanish "Modernismo"*, 1985, pp.20 y 21.

¹³ Afirmación compartida por AGUIRRE (A.Machado, poeta simbolista, Taurus, 1980, pp.39, 40, 82 y 83), LITVAK y O. PAZ (*El Modernismo*, Taurus, 1981, pp.106-115), LÓPEZ ESTRADA ("El Modernismo", *Boletín Asoc. Europea de Profs. de Español*, XI,nº19, oct.1978,pp.81-97) y SCHEZ. ROMERALO ("Prólogo" a *Antología comentada del Modernismo*, Porrata, 1974).

¹⁴ "El consuelo del Arte", CARDWELL en su estudio juanramoniano (op.cit., pp.77 et ss.) considera este postulado como uno de los temas centrales del arte finisecular.

¹⁵ BOUSOÑO, "La sugerencia en la poesía contemporánea", *Teoría de la expresión poética II*, Taurus 2ª, pp.373, 394y 424-445.

¹⁶ BALAKIEN en op. cit. *Waiting...*, P. 12

¹⁷ Remitimos al capítulo citado de COSSÍO con el mismo título, pp.1283-1341, donde se detecta la presencia de un grupo de poetas españoles "al borde del Modernismo".

¹⁸ BALART, "Ricardo Gil" en *Los lunes del Imparcial* (15 sept. 1890), pp.131-143. Añadir que bastantes de las "carencias formales" de la poesía giliana, coinciden con las estudiadas por AGUILAR PIÑAL para *La obra poética de M. Reina*, Editora Nacional, 1968, pp.77-84.

¹⁹ CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, 1969, pp.29-31.

²⁰ GIMFERRER (*Antología de la poesía modernista*, Península, 1981, p. 10): "El Modernismo es básicamente una experiencia del lenguaje: en esta experiencia debemos buscar su unidad(...); de ahí, a mi entender, que no haya podido establecerse una clara frontera entre Premodernismo, Modernismo y Postmodernismo, (...)"

²¹ BOWRA, *La Imaginación romántica*, Taurus, 1972, p.33.

²² vid. cita 1.

²³ BOUSOÑO, op.cit. pp.424-445.

²⁴ En AGUIRRE (op.cit., pp.180-181 y 196-197): (1891) "La vie des chambres", Rodenbach, - Dans l'angle obscur de la chambre, le piano/songe, attendant des mains pâles de fiancée/(...)/Les chambres vraiment sont des vieilles gens/Sachant des secrets, sachant del histoires, /-Ah! quels confidents toujours indulgents!-(...)/Qu'elles ont cachés au fond des miroirs (...)/Tristes pour jamais d'avoir vu mourir"- Compárense los estrechos paralelismos conceptuales y formales que guarda el citado poema con "Tristitia rerum" de R.Gil, *Caja*, pp.27-29.

²⁵ A este respecto téngase en cuenta el siguiente texto de Russiñol de *Jardines de España* (en LITVAK, *España 1900*, Anthropos, 1980, pp.21-38): "Ve pronto a ellos si quieres contagiarte por un momento de aquella tristeza de ensueño que hace palidecer el pensamiento para poder soñar más tiempo; (...) que te da deseos de abrazar las formas que se desvanecen y las grandezas que mueren. Ve a ellos, poeta, si quieres escuchar la poesía de un momento de la vida."

²⁶ Vid. estudio citado de CARDWELL sobre Juan Ramón, p. 162.

²⁷ AGUIRRE, op.cit. p.198.

²⁸ vid.op. cit. GINER DE LOS RÍOS.

²⁹ op.cit J.R. Jiménez.

³⁰ TRAPIELLO, "La Vanguardia" Magazine, Chp.V (8-II-1998), pp.54-56.

³¹ RIBBANS, ed. y "Prólogo" a A. Machado, *Soledades, galerías y otros poemas*, Cátedra.

³² Unamuno en FERRERES, *Los límites del Modernismo*, Taurus, 1964. Conclusiones próximas pueden hallarse en ZARDOYA, *Poesía española del 98 y del 27 (Estudios temáticos y estilísticos)*, Gredos.

EL ÁRBOL DE LA CIENCIA DE PÍO BAROJA

Éva SIMON

Para poder descubrir *El árbol de la ciencia* como obra y como representante de un esquema de mensajes filosóficos, quisiera invitar a ustedes a desarrollar un problema dentro de sistemas determinados y aceptados. El cuadro de este desarrollo lo dan los métodos de análisis estructuralistas, de los cuales presuponemos que se pueden aplicar a todas las obras literarias: son equivalentes como las operaciones convergentes aplicadas dentro de un mismo conjunto y, durante el análisis de una misma serie o secuencia de funciones, conducen al mismo resultado. Estos presupuestos básicos, como también la aplicabilidad, en sentido absoluto, de los métodos estructuralistas son discutidos en la actualidad; pero, según mis experiencias obtenidas hasta ahora durante varios análisis literarios, podemos no tomar en cuenta los argumentos en contra de los mencionados presupuestos básicos.

Actualmente conocemos varios métodos de análisis estructuralista, pero cada uno de éstos parte de la definición de las funciones y de la serie de funciones fija de Propp, determinada en el *corpus* de los cuentos de hadas rusos. No deseo entrar en detalles respecto a este método, sólo quisiera hacerles recordar que según Propp toda historia (cuento) puede ser reconducido al sistema de acciones de una relación héroe-agresor¹; las acciones pueden ser determinadas como funciones, o sea, como unidades mínimas de la historia con significado propio. Estas funciones son de número fijo (Propp describe 31 funciones en total) y se siguen en una secuencia isomorfa e invariable, construyendo así, paso a paso, la trama de la obra.

El otro método de análisis lo elaboró Claude Bremond, afinando la descripción de secuencia de funciones un poco unilateral y muy esquemática de Propp, porque consideraba importante también el análisis del mecanismo y de las causas motrices de las decisiones de los personajes. El sistema de Bremond es, en consecuencia, un sistema de lógica, dentro del cual cada acción se divide en tres fases (idea-proceso-realización)². La unidad de acción dividida en tres fases es en realidad equivalente a

la función proppiana, pero sólo si la acción es realizada. Si la acción fracasa, no tiene lugar en la secuencia de funciones según el esquema de Propp. Así, con este método podemos examinar no sólo las acciones singulares, sino también las respuestas dadas por los personajes en una situación determinada, o sea la relación causa-efecto de las mismas acciones. (En el análisis de la obra de Baroja hecho con este método, de la tripartición de las acciones he señalado la fase intermedia – en curso – sólo si este proceso fracasa o si es importante desde el punto de vista de los motivos de las decisiones de los personajes.)

Menciono aquí en tercer lugar – aunque nació de la crítica del análisis funcional de Proppel – el método de Lévi-Strauss, quien evidencia la mayor falta del primer método, el descuido respecto a la determinación y la descripción de los personajes y, por eso, intenta describir en forma de proporción³ la relación de dos personajes y sus actos. Por fin, tenemos que mencionar también a Greimas y a Todorov, quienes completando los métodos de Propp y Lévi-Strauss, intentaron reducirlos a un denominador común. De los aspectos nuevos el más importante es el concepto de *actante* en Greimas, aceptado también por Bremond.

De la combinación de estos últimos métodos hice una nueva forma de descripción. Transformando el método descriptivo de proporción de Lévi-Strauss, obtenemos lo siguiente: el deseo del héroe es proporcional a su acto para realizar su deseo, como el deseo del agresor contra el estado del héroe es proporcional a su reacción al acto del héroe. La ventaja de esta forma de descripción es que podemos representar la trama en su continuidad, con lo cual podemos integrar también el análisis de los mecanismos de las decisiones de los personajes y, además, obtenemos también la relación sujeto-objeto de cada acto; o sea podemos realizar al mismo tiempo también la determinación del *actante* según Greimas. Los actos que describimos según la obra, podemos clasificarlos también dentro de la secuencia de funciones proppiana, aunque para eso debemos crear unidades más grandes, a entender: conjuntos de funciones. La descripción estructural de la obra será mucho más simple con este método y puede ser fácilmente concebible. (Por otra parte, la aplicabilidad de este tercer método prueba en sí también la convergencia de los diferentes métodos de análisis.)

El árbol de la ciencia es una novela filosófica, incluso podría determinarse como una de las primeras novelas psicológicas; o sea, es una novela-búsqueda, como fue definido respecto a Hermann Hesse, contemporáneo de Baroja. La forma de novela filosófica, sin embargo, absolutamente no o sólo en medida reducida supone la existencia de la trama en una obra y, por eso, hasta ahora tampoco se llevó a cabo el análisis estructuralista de esta novela. A primera vista no parece haber ninguna semejanza estructural entre la novela y un cuento folklórico o una obra de trama lineal simple. Sin embargo, si partimos de la validez de los métodos estructuralistas y, sobre todo, del método proppiano, y demostraré esto el primer análisis que encontrarán más adelante, también en esta novela se pueden descubrir las funciones según Propp y, además, también su orden fijo.

Naturalmente, para eso es necesario hacer una abstracción de dos pasos, o mejor dicho una 'desabstracción' o concretización y después una 'reabstracción' de los elementos de la acción: primero realizamos la proyección de la trama a un nivel de acciones concretas y después la definición de las funciones; no como en el caso de los cuentos, ya que hay una distancia conceptual más grande entre las categorías de funciones según Propp, y los elementos de la acción de la obra del siglo XX que se presentan ya de antemano en un nivel abstracto. Es evidente, que la función de COMBATE aquí es la lucha misma en sentido abstracto, o que la función de TAREA DIFÍCIL es una prueba en general, una dificultad, un obstáculo para vencer o una tarea asumida por el héroe por causas subjetivas. Tampoco el OBJETO MÁGICO es un objeto concreto, sino una noción o un valor abstracto que ayuda al héroe en la realización de su tarea: en *El árbol de la ciencia* este objeto mágico es la ciencia, el saber de la verdad de la vida, o sea la filosofía.

El héroe de esta novela es Andrés Hurtado, quien al parecer, no tiene antagonista⁴. Sin embargo, los pensamientos de Andrés y sus conversaciones filosóficas con Iturrizoz en muchos lugares de la obra hacen alusión a una lucha: "*La imaginación de Andrés le hacía ver peligros imaginarios que por un esfuerzo de voluntad intentaba desafiar y vencer.*"⁵; "*El mundo le parecía una mezcla de manicomio y de hospital*"⁶, donde no hay piedad⁷; la crueldad es general, "*la vida es una lucha constante ... en que nos vamos devorando los unos a otros*"⁸. Andrés estudia las "*manifestaciones del árbol de la vida ...: la expansión del egoísmo, de la envidia, de la crueldad, del orgullo*"⁹. Andrés tiene una "*lucha secreta*"¹⁰ contra la Vida, y en esta lucha lo ayudan dos "*armas*"¹¹: la ciencia y la verdad representada por la filosofía. Como sabemos que héroe, agresor, intrigante puede ser también un concepto o un valor moral y, porque la lucha supone a priori la existencia de un antagonista; además, porque el objetivo de Andrés es "*sorprender la vida*"¹², conocerla totalmente con estos medios (o armas): o sea la victoria sobre la Vida permaneciendo un ser racional, independiente y sensible en este mundo turbio y sin fin, podemos declarar antagonista del héroe a la Vida misma.¹³

Toda la obra es la descripción de esta lucha. Pero una lucha tiene dos sujetos, por eso la trama puede ser estudiada desde el punto de vista de ambos combatientes. En la obra misma encontramos también la definición aquí en base de la filosofía de Schopenhauer y Hobbes de la secuencia analizable desde dos puntos de vista. Esta definición se expresa claramente en la parte, donde Andrés conversa con Iturrizoz sobre la "*crueldad universal*"¹⁴, sobre el espíritu utilitario, y así de la doble cara o de la posible explicación doble de la ley y de la justicia¹⁵. Por consiguiente, durante el análisis estructural de la obra mi tarea fue describir la trama en dos secuencias paralelas según el punto de vista de cada uno de los sujetos.

Las secuencias paralelas presentan las mismas funciones sólo en la *situación inicial* y al final de la obra, desde la prueba emprendida con las experiencias en Alcolea del Campo; sin tomar en consideración la última función, el CASTIGO, que es de una importancia decisiva, como lo veremos más adelante.

HURTADO	VIDA	CAPÍTULO
situación inicial	situación inicial	1/I-II
VIIIa CARENCIA	IV INTERROGATORIO: el agresor intenta obtener noticias sobre su víctima	1/I-II, III-IV
IX MEDIACIÓN, TRANSICIÓN: al héroe se le hace partir	V INFORMACIONES: el agresor recibe informaciones sobre su víctima	1/VI-VIII
XII CUESTIONARIO PARA RECIBIR EL OBJETO MÁGICO		
a) reacción negativa		
b) reacción negativa		
c) reacción positiva, después negativa por influencia de Sañudo		
XVI COMBATE	VI ENGAÑO	1/IX, X, XI,
XVIII VICTORIA		
XX VUELTA		
XXV TAREA DIFÍCIL		
XXVI TAREA REALIZADA		
XXV TAREA DIFÍCIL		
XXVI TAREA REALIZADA		
XXVII RECONOCIMIENTO	VII COMPLICIDAD	2/I-VIII
XXVIII DESCUBRIMIENTO	VIII FECHORÍA	2/IX
XVI COMBATE	XVI COMBATE	3/I-II, III-V
XVIII VICTORIA (FALSA)	XVIII VICTORIA (FALSA)	
XXI PERSECUCIÓN	XXI PERSECUCIÓN	4/I-V
XXII SOCORRO (Iturrioz)		
XXV TAREA DIFÍCIL	XXV TAREA DIFÍCIL	5/I-X
a) no realizada	XXVI TAREA REALIZADA	
XXV TAREA DIFÍCIL	XXV TAREA DIFÍCIL	6/I-VIII
XXVI TAREA REALIZADA (FALSA)	XXVI TAREA REALIZADA	
XXIX TRANSFIGURACIÓN	XXVIII DESCUBRIMIENTO	6/IX-7/I-III
	XXX CASTIGO	6/IV

La situación inicial nos presenta con una plasticidad elocuente al héroe y – llamémoslo por ahora así – al otro sujeto de la obra. Hay una contradicción intensa entre la realidad y las exigencias de Andrés. Lo simboliza también la clase instalada en la vieja capilla del Instituto de San Isidro. La capilla, el lugar de la fe, de la devoción, alude a las casi místicas exigencias de Andrés respecto al estudio. La antigua capilla debería dar lugar a la Ciencia, en la que Andrés cree. En vez de esto, en cambio, su forma adaptada a las clases le recuerda un teatro. No sólo la sala, sino sus compañeros y sus profesores también refuerzan la sensación de teatralidad del estudio y de la ciencia allí enseñada: “*Los chicos se agrupaban delante de aquella puerta*

como el público a la entrada de un teatro"¹⁶; "... como si fueran a ver un espectáculo entretenido, comenzaron a pasar"¹⁷; el profesor aparece y explica de modo teatral¹⁸, tenía "el aspecto de un padre severo de drama"¹⁹; después de su discurso "los chicos aplaudieron a rabiar"²⁰. Con la excepción de Andrés, aquí no ha venido nadie para estudiar, sino para divertirse y 'vivir'. Los estudiantes y toda la sociedad sostiene normal esta actitud y vive según estas normas, superficialmente, futilmente o con resignación, tal vez aprovechándose de los demás, pero de todos modos se integra uniformemente al orden establecido por la Vida. Andrés en cambio, quiere otra cosa: "una disciplina fuerte y al mismo tiempo afectuosa"²¹; "una orientación, una verdad espiritual y práctica al mismo tiempo"²², "una filosofía que sea primeramente una cosmogonía, una hipótesis racional de la formación del mundo, después, una explicación biológica del origen de la vida y del hombre, una explicación del Universo físico y moral."²³. Andrés "quiere investigar"²⁴, quiere indagar la verdad de la Vida.

Este sentimiento de CARENCIA le hace estudiar, lo mueve a la contemplación y a la separación que lo ayudan a alcanzar su propósito. Espera encontrar la verdad que le falta en la clase de disección, en el curso de fisiología y en la teoría de Letamendi, sin éxito. En este momento recurre a la filosofía de Kant, de Fichte y de Schopenhauer. Con el conocimiento de la filosofía consigue poseer el OBJETO MÁGICO, con el cual puede realizar su objetivo. Sigue la experimentación de la función del OBJETO MÁGICO en tres fases: Luisito se cura de su primera enfermedad; las experiencias en el San Juan de Dios y en el Hospital General demuestran la veracidad de la filosofía encontrada y con esto la Vida queda desenmascarada (DESCUBRIMIENTO); mientras que el ser diverso del héroe es RECONOCIDO por Lulú, quien, por ser igualmente diferente, se le identifica. Desde este momento un sólo héroe se presenta en dos personajes rebeldes. Luisito, al parecer, se cura de su segunda enfermedad también, pero los acontecimientos y el destino del héroe cambian por la influencia de la familia: Luisito se muere. Éste es el primer ataque de la Vida. Andrés considera preocupante el hecho de que no siente nada al saber la noticia de la muerte de su hermano: ¿a lo mejor se está rindiendo? A continuación encontramos la parte central de la novela: las Inquisiciones, o sea las argumentaciones más importantes entre Andrés e Iturrioz. En esta parte se pronuncia que "la verdad puede ser un arma de combate"²⁵, porque "la verdad en bloque es mala para la vida"²⁶. Entonces nace el plan de la demostración de las características reconocidas de la Vida y el plan de vencerla. Iturrioz advierte todavía a Andrés, antes de que inicie la realización de su TAREA, que lo encuentra "mal armado para esta prueba"²⁷. Es verdad, ya que Andrés no puede realizar la primera TAREA de la prueba, y tiene que dejar Alcolea del Campo. En Madrid la realización de la segunda TAREA fracasaría de igual modo, pero entonces Andrés encuentra de nuevo a su ayudante absoluta, a Lulú, y su destino hace de nuevo un giro total, al menos aparentemente. Se TRANSFORMA, experimenta una nueva vida y vive en paz. Pero Lulú, quien ambiciona la perfección, quiere tener un hijo; o sea, quiere mejorar una situación ya suficientemente buena y esto provoca la

represión de la antagonista, la Vida, porque la vida perfecta del héroe significaría su victoria definitiva sobre ella. El CASTIGO del héroe, la muerte del niño y de Lulú, es así la derrota definitiva del héroe frente a la Vida.

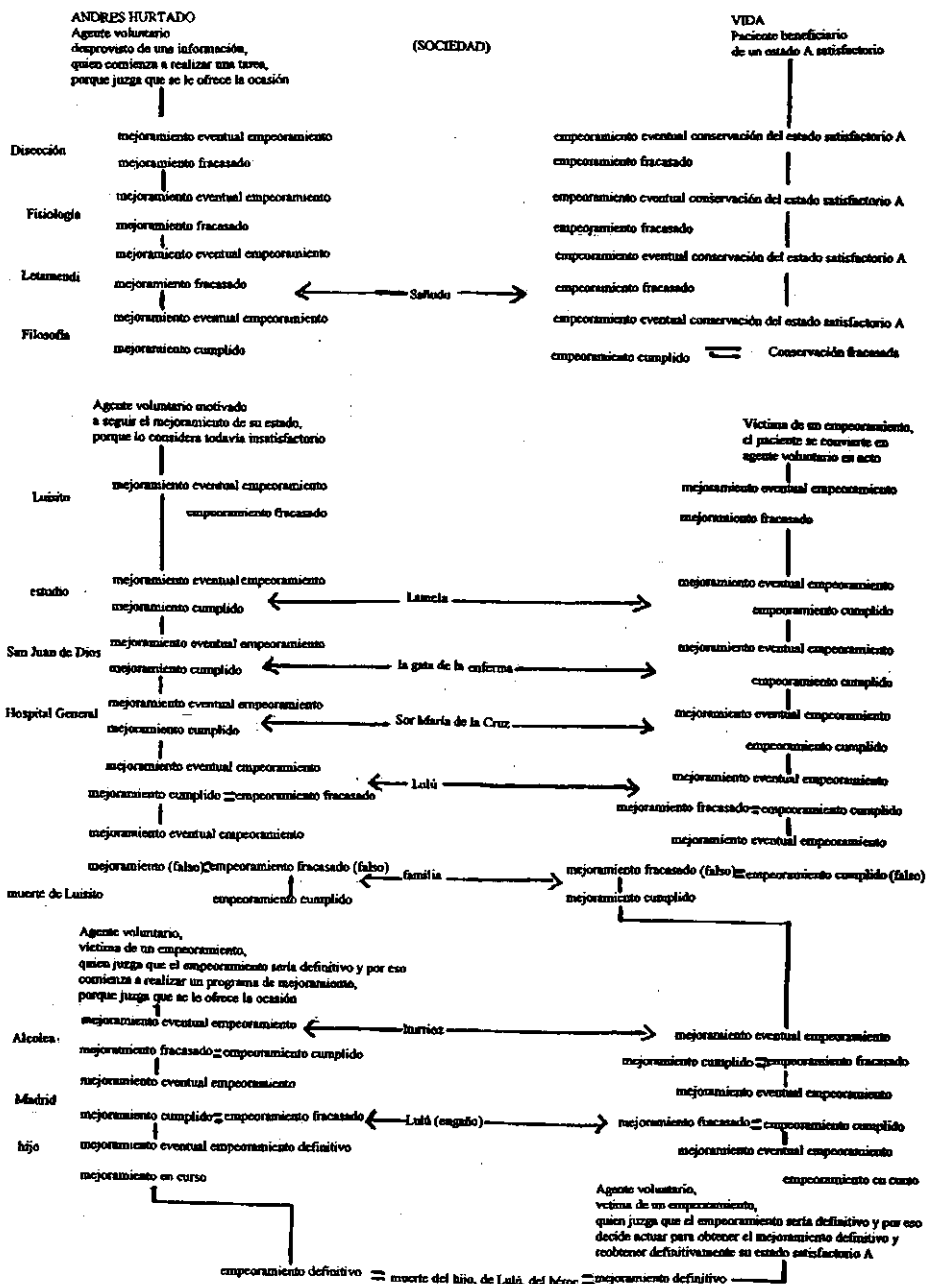
Veamos ahora la secuencia determinada desde el punto de vista del otro sujeto, la Vida. La situación inicial, como lo he mencionado antes, es la misma. Pero desde el punto de vista de la Vida, Andrés, su antagonista, en la primera parte de la trama con el conocimiento de la filosofía obtiene INFORMACIONES relativas a su substancia. El antagonista quiere utilizar estas INFORMACIONES para vencer a la heroína, o sea, a la Vida. La defensa es igual al ENGAÑO: la Vida, después de una pequeña advertencia, deja que el agresor venza (por eso se cura Luisito de su primera enfermedad, sin intervención alguna), y utilizaría a Lulú también con este propósito (según el paralelo establecido con la relación Niní-Aracil); pero la acción fracasa, porque Lulú es diferente de las demás mujeres, o sea, es igual a Andrés. Con Lulú la Vida ha ofrecido una ayudante a Andrés, con cuya presencia también se convierte en CÓMPLICE del antagonista. El antagonista, sin embargo, sólo en la primera conversación con Iturrioz le causa una FECHORÍA a la Vida, porque sólo entonces DESCUBRE su esencia. Esta FECHORÍA da inicio a la REACCIÓN CONTRARIA de la Vida y, así, con la segunda enfermedad de Luisito se abre el COMBATE que, al parecer, termina con la VICTORIA definitiva de la heroína (esto significa la falta de sentimientos en Andrés). Pero el antagonista intuye que su derrota puede ser definitiva, y como recibe ayuda de parte de Iturrioz, Andrés comienza la PERSECUCIÓN de la heroína, en nombre de la verdad, y emprende la realización de las TAREAS que lo pueden llevar a la victoria. Estas TAREAS son una prueba también para la heroína, la Vida, y las tareas serán REALIZADAS por la Vida también; pero la nueva vida del antagonista y el embarazo de Lulú DESCUBRE para ella, que su antagonista, Andrés, está por derrotarla definitivamente. Para impedir la victoria definitiva de su antagonista, la heroína lo CASTIGA. Al CASTIGO, o sea a la muerte del niño y de Lulú, el antagonista responde con el suicidio, es decir, renuncia a continuar la lucha.

Llegamos al punto en que debemos tratar una cuestión: De los dos sujetos de las secuencias paralelas, ¿quién es el héroe y quién es el agresor en la historia? ¿Qué es lo que decide esto?

En la estructura de las obras analizadas por mí hasta ahora, siempre ha habido un elemento representable con tales secuencias paralelas. Antes de la parte de las secuencias paralelas era patente quién era el héroe de la historia, pero la importancia de la parte de secuencias paralelas consistía justamente en que, en teoría, esta situación podía cambiar, según las reacciones positivas o negativas del héroe y del agresor, a las situaciones difíciles o interrogatorios que se les presentaban en esta parte. Así, teóricamente, sería posible que el personaje, que hasta esta parte de secuencias paralelas era considerado héroe, se convirtiera en agresor, y al revés.

Como *El árbol de la ciencia* estructuralmente está compuesto casi exclusivamente de estas secuencias paralelas, será la última función, el CASTIGO, lo que decidirá

quién es el héroe, porque necesariamente es el héroe quien tiene que castigar al agresor. O sea, aunque esto sea bastante sorprendente, la heroína de esta historia es la Vida, mientras que el agresor es Andrés, o sea el hombre que no acepta a la heroína y quiere dominarla.²⁸



Este resultado del primer análisis lo prueba también pasando al análisis hecho con el método de Bremond el hecho de que en la situación inicial Andrés Hurtado es un *agente voluntario, quien sostiene que su estado no es satisfactorio, y por eso intentando mejorarlo*, comienza la realización de una tarea. La Vida en cambio, es un personaje pasivo (*paciente*), quien se encuentra en un *estado satisfactorio* y si es ella, quien puede perder su estado satisfactorio, según Bremond es ella la heroína de la historia. La vida está en este estado pasivo hasta que Andrés, con su último intento de mejoramiento (con el saber filosófico), no suprime el estado satisfactorio de la Vida. La Vida así, a consecuencia de la acción del agresor se encuentra en un *estado empeorado*, por eso se convierte en *agente voluntario en acto* contra el agresor que continúa atacándola, y con esto empieza la verdadera lucha. Cuando Luisito se muere, parece al igual que – según el análisis propiano que la Vida – no tiene que seguir combatiendo; pero el agresor no se conforma con el empeoramiento que juzga definitivo, porque empieza a ser igual que los demás miembros de la sociedad. La lucha continúa por consiguiente, y desde el punto de vista de la Vida sería un empeoramiento definitivo, si después de la victoria de Andrés, después de su matrimonio tranquilo y feliz, también su hijo quedara vivo; o sea, si Andrés pudiera probar siendo diferente, que hay otra forma de existencia también, no sólo la determinada por la Vida. Cuando la Vida reconoce el peligro, con un golpe definitivo, con la muerte del hijo, de Lulú y como consecuencia de ambas con la muerte de Andrés, recupera su original estado satisfactorio.

VIDA	acto	ANDRES	reacción al acto	
Pasividad, deseo \emptyset	\emptyset	deseo de encontrar una disciplina	estudio = provocación	"voluntad de desafiar y vencer"
deseo de mantener el estado original	1ª enfermedad de Luisito = advertencia	deseo de vencer	estudio de patología (inútil)	⇒ escepticismo
Pasividad, deseo \emptyset	\emptyset	deseo de conocer el fondo de las cosas y de las acciones humanas (ej. Lamela)	experiencia en San Juan de Dios, en el Hospital General, en la casa de Lulú	
Pasividad, deseo \emptyset	\emptyset	deseo \emptyset	\emptyset , porque el deseo anterior se cumple con la conversación con Iturriz	"No hay plan para vivir"
deseo de mantener el estado original	2ª enfermedad de Luisito	deseo de vencer	victoria sobre la enfermedad	
deseo de reobtener el estado original	muerte de Luisito	deseo \emptyset	\emptyset	
Pasividad, deseo \emptyset	\emptyset	deseo de encontrar una filosofía, encontrar la verdad que puede ser un arma de combate contra la vida hostil	experiencias en Alcolea del Campo (fracaso), en Madrid (fracaso), Lulú (victoria), hijo (esperanza de victoria definitiva)	
deseo de reobtener el estado original	muerte del hijo y de Lulú	deseo \emptyset	suicidio	

El tercer análisis también demuestra que la Vida es la heroína de la novela y que Andrés es el agresor. Andrés es incitado por sus deseos y actúa según esto. Él se siente provocado por la pasividad, la inmovilidad de la Vida. También en la obra tenemos huellas de este sentimiento de Andrés, en la situación inicial. Cuando Andrés llega al final de sus experiencias sociales conociendo el San Juan de Dios, el Hospital General y a los habitantes de la casa de Lulú, el deseo de descubrir el fondo de las cosas y de las acciones humanas, vive todavía en él, pero no tiene plan para realizarlo. Éste es un momento decisivo: sin plan, él no continuaría su acción. Pero la Vida justamente en este momento inicia su acción contraria, porque su agresor la ha desenmascarado. Entonces se cumple la muerte de Luisito, lo que renueva en Andrés el deseo de encontrar la verdad, y en este caso nace también el plan para realizar la tarea. La Vida así interviene antes de la victoria definitiva de Andrés y da vuelta a la trama con la muerte del niño y de Lulú.

Como hemos visto, los tres métodos de análisis estructuralista conducen a los mismos resultados. En resumen: la historia puede ser descrita con dos secuencias paralelas, lo que representa la lucha entre el héroe y su agresor. El héroe o mejor dicho, la heroína de la historia es la Vida y el agresor es Andrés Hurtado, quien es derrotado. La última función (MATRIMONIO o GLORIA DEL HÉROE) falta. En la obra hay dos lugares, donde el agresor tiene posibilidad de dejar la búsqueda de la verdad que ofende el estado del héroe: después de la muerte de Luisito y después del capítulo de "Inquisiciones", o sea antes de empezar la prueba. En el primer caso no tiene todavía ningún plan para realizar su tarea, pero en el segundo caso ya lo tiene. El agresor sólo con su suicidio deja de continuar la lucha. El matrimonio y la felicidad con Lulú es a la vez el engaño de la Vida, porque esto incita al agresor a querer más, por lo que, en cambio, debe recibir un castigo.

Es evidente, pues, que aquella influencia filosófica, por la cual Baroja ha tomado partido en esta novela y la cual fue analizada ya por varios críticos, se expresa no sólo en la estructura superficial y media, sino también en la estructura profunda de la obra. Visto que la formación de la estructura profunda nunca puede ser totalmente consciente, este hecho plantea nuevas cuestiones respecto a la relación entre la estructura profunda de una obra y la filosofía o las filosofías principales que la influenciaron.

Bibliografía

- Barthes, R.: *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in: *L'analisi del racconto*, Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp, Idee Nuove Vol. XLVIII, Milano, 1969, pp. 7-46.
- Bremond, C.: *Le message narratif*, in: *Structurelle Textanalyse-Analyse du récit*- Discourse Analysis, Koch, W.A. ed., Georg Olms Verlag, 1971, pp. 75-103

- Bremond, C.: *L'étude structurale du récit depuis V. Propp*, in: A Semiotic Landscape/Panorama Sémiotique, Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan, June 1974, ed. by Chatman, S.-Eco, U.-Klinkenberg, J.-M., Mouton Publishers, The Hague-Paris-New York, 1979, pp. 90-95
- Bremond, C.: *Logica del racconto*, trad. Grammatica, Ricardo, Studi Bompiani, 19, il campo semiotico a cura di Eco, Umberto, Bompiani, Milano, 1977
- Genette, G.: *Frontiere del racconto*, in: L'analisi del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp; Idee Nuove Vol. XLVIII, Bompiani, Milano, 1969, pp. 271-290
- Greimas, A.J.: *Elementi per una teoria dell'interpretazione del racconto mitico*, in: Ibidem, pp. 49-95
- Propp, V.J.: *Morfología del cuento*, 21, Ed. Fundamentos, Madrid, 1992
- Todorov, Tz.: *Le categorie del racconto letterario*, in: Ibidem, pp. 229-270
- L'opera come sistema di fattori correlati*, estratto da: Tynjanov, J.N.: *Formalismo e storia letteraria*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 153-154

Notas

¹ O relación héroe-antagonista, según la respectiva traducción de la obra de Propp. La traducción francesa que sirve de base para las traducciones española e italiana, usa el término 'agresor', mientras que la traducción húngara, cuya base era la obra original en ruso, adopta el término 'antagonista'.

² En mis análisis de un corpus medieval se verificó que los actos no tienen sólo tres, sino cuatro fases y la cuarta fase – el refuerzo o evidenciamiento – equivaldría siempre a la función IX (Y) de Propp, repitiéndose al final de cada acto. En esta obra moderna, sin embargo, no se encuentra esta cuarta fase, lo que puede significar que ya no hay necesidad de evidenciamiento: los actos y las reacciones a los actos se siguen según la opinión subjetiva de cada personaje.

³ En forma de proporción continua, aunque los dos elementos céntricos no son los mismos.

⁴ El uso del término 'antagonista' en vez de 'agresor' es intencional, como se verá en lo que sigue.

⁵ I/VI, p.59. La indicación de la p. es según la ed. de Pío Caro Baroja, Caro Raggio/Cátedra, letras Hispánicas, Madrid, 1996

⁶ I/X, p. 78

⁷ 2/III, p. 104

⁸ 2/IX, p.125

⁹ 5/V, p. 205

¹⁰ 5/VIII, p. 221

¹¹ 4/III, p. 167 y p. 172

¹² 1/VI, p. 55

¹³ Como según esta definición aquí se trata de un personaje femenino, cambiando el uso terminológico teórico masculino de Propp y de los demás críticos, utilizaré en los análisis la

correspondiente femenina de cada término en el caso del personaje 'la Vida'. La diferencia de género, por otro lado, creo que ayudará también la comprensión de la descripción analítica de la obra.

¹⁴ Título del cap. 2/IX, pp. 124–130

¹⁵ p. 126

¹⁶ p. 34

¹⁷ p. 34

¹⁸ pp. 35–36

¹⁹ p. 36

²⁰ p. 36

²¹ p. 41

²² p. 71

²³ p. 159

²⁴ p. 83

²⁵ p. 172

²⁶ p. 166

²⁷ p. 179

²⁸ Esta declaración puede dar lugar a fuertes dudas, pero yo parto de las definiciones que dan los métodos estructuralistas y de que la visión del mundo hasta la desaparición del Realismo fue integrativa y orientada hacia las virtudes, ideológicamente no sin cierto optimismo y deseo de perfección. En la época que nace *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja ya se llevó a cabo una perversión de valores, es por eso que el héroe puede tener cualidades malas también; pero esto no influencia su puesto primero en la estructura, ni la necesidad de su victoria definitiva.

LA TRADICIÓN DE LO GROTESCO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA Y LOS ESPERPENTOS DE VALLE-INCLÁN

László VASAS

En la literatura universal existe una larga serie de elementos (géneros, motivos, temas) que son típicamente de origen español, pero que han tenido una amplia repercusión e influencia directa o indirecta en la evolución de ciertos dominios del quehacer literario. Es un lugar común esto. En este contexto se ha asignado a los esperpentos de Ramón del Valle-Inclán un lugar eminente en la evolución del teatro europeo de nuestro siglo. Es evidente el consenso de la crítica: en el camino de la evolución donde encontramos figuras prominentes como A. Jarry con su "teatro patafísico", E. Ionesco y S. Beckett con su "teatro del absurdo", o B. Brecht con su "teatro épico" (para mencionar sólo algunas figuras emblemáticas), con razón se ve en los esperpentos un hito fundamental de la historia del teatro moderno. El afán de expresar el sentido trágico y grotesco de la realidad tan profundamente arraigado en la mentalidad de España de aquel tiempo se vincula con ambiciones a escala universal: la pérdida de identidad como sentimiento existencial y vivencia ontológica radica en procesos de alcance universal del mundo occidental. Cuando aludimos al hecho histórico de que Valle-Inclán inventó el "esperpento" y el modo grotesco es su recurso fundamental, entonces debemos tener en cuenta que no se trata principalmente de validación de criterios individuales de un artista, sino el mundo mismo se convirtió así: la realidad contemporánea se hizo ambigua y caótica.

A pesar de la reconocida autonomía que se confiere a Valle-Inclán respecto de la generación 98 y la consiguiente polemica si asociar o no a dicho escritor bajo el marbete del 98 – por la primera etapa modernista de su carrera y la evolución posterior hacia una estética tan original como el esperpento –, fácilmente encontramos argumentos que justifican su fuerte vinculación con el espíritu del 98. Se vislumbran dos líneas entre los rasgos comunes de que estamos hablando: una es de

carácter temático – la preocupación por el presente y el futuro de España. Elementos temáticos recurrentes son la historia (desde las guerras carlistas hasta la revolución rusa), algunos mitos procedentes de la tradición (honor, donjuanismo), la pérdida de valores morales en la sociedad, etc. Todos estos temas son censurados desde una perspectiva ética y estética. La otra línea es de carácter puramente estético – rechazo de las convenciones literarias inmediatamente anteriores (novela realista y naturalista, poesía posromántica, teatro neorromántico). La confluencia en estos rasgos junto con la búsqueda de una nueva lengua literaria es la que sitúa en plataforma común a modernistas y noventayochistas.

La obsesionada búsqueda del nuevo lenguaje poético le llevó a Valle-Inclán a la creación de una estética que él mismo denominó “esperpento”. Podríamos situar su nacimiento en “Luces de bohemia”, aunque algunos recursos de la técnica esperpéntica aparecen ya en obras anteriores. Lo inventó, pues, él y él mismo, aunque no directamente, suministró criterios para la definición de esta estética. Parece importante insistir en los términos: no se trata de un género, tampoco de un estilo. El esperpento implica ante todo una estética, y en consecuencia una manera de ver el mundo, desde una concreta circunstancia histórica y una perspectiva ideológica. “El término polisémico (“persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza; desatino, absurdo”, según el DRAE) fue elegido por Valle-Inclán para designar una categoría estética, una forma teatral y una visión de la vida humana y de la historia, representada desde una óptica sistemáticamente deformadora de la realidad”¹. Aunque el escritor no elaboró de manera sistemática su teoría, sin embargo es posible colegirla de sus reflexiones en entrevistas, de las palabras de varias figuras de sus obras. En 1921, aludiendo a dos obras suyas (“Los cuernos de don Friolera” y “Luces de bohemia”) el autor reflexiona así sobre el esperpento: “Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y titulo “esperpentos”. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos”. Otras ideas ampliamente difundidas de Valle-Inclán se refieren a las tres perspectivas que un escritor puede adoptar para contemplar el mundo: 1. “de rodillas” (los personajes son vistos así como héroes o seres superiores); 2. “en pie” (los personajes se ven como “de nuestra propia naturaleza”); 3. “levantado en el aire” (donde los personajes se ven como “seres inferiores al autor, con un punto de ironía”). Esta última es la óptica del esperpento. Desde esta perspectiva, “los dioses se convierten en personajes de sainete”. Y sigue así el escritor: “esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera, Cervantes también [...]. También es la manera de Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir esperpentos ...”. Citemos también las palabras de un personaje, Max Estrella en la escena XII de “Luces de Bohemia”: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”², o un

poco más abajo: "La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas".

El mundo del "esperpento" es, pues, tan mezquino, tan grotesco, que ya no es posible en la tragedia, porque carece del sentido humano, las proporciones de lo humano se deforman o se aminoran, reduciéndose a los gestos desarticulados de un muñeco. Por esto se insiste tanto en la importancia de la perspectiva desde la que los personajes son deformados por estilización geométrica, exagerando, abultando unos rasgos físicos y psicológicos. Por esto, son fundamentales algunas figuras retóricas como ironía, hipérbole, oxímoron, etc.

El afán de romper con los moldes tradicionales, la actitud crítica en la mirada sobre la realidad, dio por resultado en los primeros decenios de nuestro siglo el surgimiento o renacimiento de lo grotesco en la literatura. Y justamente, en la obra anteriormente citada de Valle-Inclán ("Luces de bohemia") la palabra más importante es "grotesco", junto con otras de la misma estirpe, "pelele", "fantoche", "troglodita", y el término mismo "esperpento" connota, por excelencia, lo grotesco.

Vamos a dedicar, entonces, unas palabras a lo que implica esta figura semántica y los antecedentes en la literatura española. Las definiciones en torno a esta categoría semántica coinciden en resaltar unos rasgos fundamentales: distorsión de la apariencia externa, fusión de lo animal con lo humano, mezcla de la realidad con el ensueño, reducción de la personalidad a máscara.

Kaiser distingue dos tipos de lo grotesco: fantástico y satírico. La literatura española, desde la Edad Media hasta nuestros días se ha inclinado más al satírico.

Además, lo grotesco se integra en una de las posibles modalidades de acercarse a la realidad: el humorismo. El humorismo hispánico ha implicado generalmente un sentimiento doloroso de desgarrar ante la realidad lastimosa. Y esta actitud ha desembocado muy a menudo en ironía amarga (sarcasmo) y deformación extravagante.

En la literatura española, el tratamiento grotesco de personajes aparece desde los tiempos más remotos: pensemos en las serranas (principalmente en la de Tablada) del episodio del Viaje a la sierra en el "Libro de buen amor"; en Centurio de "La Celestina"; en la caricatura del clérigo de Maqueda, el símil que caracteriza el andar y el comer del escudero – como un galgo –, la actitud de connotación canibalística de la escena de "longaniza" del ciego y su destrón y, en general, el acto de devorar todo en el "Lazarillo de Tormes"; o pensemos en la figura del licenciado Cabra en el "Buscón". No sigo la lista, pues cada uno de nosotros podría añadir ejemplos del período y de las obras que conoce. Entre los precedentes artísticos no literarios tenemos que aludir a la enorme influencia que Goya ejerció no sólo en Valle-Inclán sino en los movimientos artísticos modernos. Y "no es tanto el interés por los monstruos como el destacar que se trata de una totalidad: España, en la que caben o deben caber todos, desde la dinastía hasta el último ciudadano"³. Son frecuentes las referencias a Goya en los libros de Valle-Inclán. El autor incluso explicita este

paralelismo evidente en "Luces de Bohemia", en la escena XII: "El esperpento lo ha inventado Goya". El motivo del espejo, y más bien la mezcla de formas humanas y animales también pueden ser considerados como lazos que unen a estos dos artistas. (Además, en relación con la posible influencia de las artes plásticas, encontramos alusiones en la crítica a representaciones de lo grotesco en cuadros de el Bosco ("El jardín de las delicias", "El infierno") o algunos bufones y enanos de Velázquez.)

Teniendo en cuenta las características que Kayser propuso para ver esta categoría estética sabemos que lo grotesco significa un distanciamiento radical de las cosas que nos son familiares, implica una tendencia a lo anormal, a lo enloquecido y va acompañado de una extrema radicalidad, una brusquedad hasta la deshumanización. También sabemos que para Bajtin lo grotesco tiene una especial cualidad física referente al cuerpo y sus excesos. El énfasis en lo físico, en el cuerpo físico tendría una tradición popular que a menudo se manifiesta en deleite primitivo, obsceno y cruel. La metáfora acaso más frecuente de lo grotesco es la incongruencia de lo humano y lo animal. En cualquier caso, en el fondo siempre subyace la visión de un "mundo al revés". Y esta manera de ver el mundo está presente en la literatura española desde los primeros balbuceos hasta hoy día. Desde la Edad Media hasta nuestro siglo se observa la actitud vacilante entre dos polos opuestos, frente a una realidad inaceptable: en un polo existe el afán de embellecer, en el otro el de esperpentizar. Tragedia y comedia, héroe y gracioso, caballero y pícaro son las figuras emblemáticas de los dos polos extremadamente opuestos. Idealismo y realismo se llaman los dos planteamientos que pertenecen a estos paradigmas y cuya síntesis – siguiendo las ideas de Unamuno – tenemos en las dos figuras inmortales de Cervantes. El afán de englobar lo real y lo irreal, lo posible y lo imposible subyace también en el fondo de la estética esperpentizadora de Valle-Inclán. En el modo grotesco del esperpento los polos opuestos son exagerados hasta el extremo, sin embargo se acoplan insinuando, de modo amenazante, que forman un conjunto orgánico. Al igual que en la figura retórica y lógica de la paradoja, en que se relacionan dos conceptos contradictorios. (Bajtin también hace referencia a la relación homóloga que existe entre la paradoja de la lógica y lo grotesco del arte.) Al representar simultáneamente dicotomías como arriba-abajo, delante-detrás, cabeza-trasero, vida-muerte, etc., trata de crear en el lector (o espectador) la conciencia de caos y de degradación del mundo que le rodea. En este nivel lo grotesco aparece como negación. ¿Y cómo niega? – podemos preguntar. Principalmente por la risa. Y en este punto entra en juego la amplia gama de componentes de la categoría estética de lo cómico. La comicidad lograda por la exageración lúdica y desorbitada, la caricatura degradadora que provoca la risa. Pero esta risa (y otra vez aludimos a las ideas conocidas de Bajtin) permite ver, aunque sea de forma abstracta, la posibilidad de un mundo diferente, de otro orden posible. En "Luces de bohemia" de Valle-Inclán también se vislumbra esta esperanza, esta posibilidad de una transformación positiva en el orden del mundo. O pensemos concretamente en el sincero homenaje de Max Estrella ante el anarquista catalán

encarcelado, quien destaca por la sublimación de su heroísmo en el ambiente sometido a la degradación grotesca. En este punto deberíamos, tal vez, llamar la atención sobre la diferencia entre grotesco y absurdo, pues el héroe del drama absurdo parte de la negación de la racionalidad y la lógica, y consciente de la pérdida de identidad generalmente se conforma con la situación, sin hacer esfuerzo alguno para la mejoría⁴. La estética de Valle-Inclán no es así. Max Estrella representa unos valores que le oponen a la sociedad en que vive y ante la cual no se rinde. El humorismo mordaz y el rechazo consciente de actitudes trágicas son las armas que se le ofrecen para intentar salvar su propia autenticidad, en un contexto donde lo trágico únicamente puede representarse en forma grotesca. O repitiendo las palabras de Max: "el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada", [...] "deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España." Y esto es una alternativa posible frente a lo que proponen otras estéticas, mucho después, es decir: romper el espejo.

Bibliografía

- Abády Nagy, Zoltán: *Válság és komikum*, Budapest, Magvető, 1982
Balota, Nicolae: *Abszurd irodalom*, Budapest, Gondolat, 1979
Bahtyin, Mihail: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, Budapest, Európa, 1982
Estébanez Calderón, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996
Kayser, W: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1970
Müller, Péter: *A groteszk dramaturgiája*, JAK Füzetek, 53, Budapest, Magvető, 1990
Valle-Inclán, Ramón: *Luces de bohemia*, edición e introducción de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, 1987

Notas

¹ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, p. 365

² Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Espasa Calpe, Madrid, 1987, p. 162

³ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, Espasa Calpe, Madrid, introducción de Alonso Zamora Vicente, p. 23

⁴ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, p. 485

LA GUERRA HISPANO-NORTEAMERICANA A TRAVÉS DE LOS LIBROS DE TEXTOS DE HISTORIA ALEMANES DE LA ÉPOCA (1900–1918)

Ferenc FISCHER

En ocasión del centenario de la guerra hispano-norteamericana se han organizado numerosas conferencias internacionales; se han editado centenares de libros y monografías aparecidas por todo el mundo, tanto en Europa – especialmente en España –, como también en los EE.UU. y Cuba. Los investigadores participantes en estos foros han intentado desde algunos puntos de vista particulares, y en base a nuevas aproximaciones, reconsiderar la fuerza motriz del conflicto internacional tenido lugar hace cien años atrás, así como sus consecuencias a corto y largo plazo. En este corto estudio intentaremos encontrar tal punto de análisis, más exactamente, examinaremos tales fuentes, las cuales, a nuestro saber, no han sido incorporadas a un análisis sistemático, y con ello llamar la atención de que vale la pena analizar también este grupo de fuentes. El objeto de nuestro análisis lo dan los textos de historia alemanes editados hasta finales de la I Guerra Mundial. De esta forma, no deseamos analizar la copiosa opinión de la prensa alemana de la época sobre la Guerra hispano-norteamericana¹, las fuentes alemanas relativas al tema ya trabajadas en años y décadas posteriores, así como tampoco investigamos las fuentes de archivos alemanes acerca del tema². Los textos de historia alemanes de entre 1898 y 1918 ofrecen por sí mismo abundante material. En este estudio sólo hemos querido intentar dar una idea sobre los resultados de una investigación primaria³.

Con razón se plantea la pregunta de que cuáles son los argumentos que justifican que el reflejo de la Guerra hispano-norteamericana sea examinada precisamente a través de los libros de textos de historia alemanes de la época. Además de lo ya

mencionado, de que no tenemos noción acerca de algún proyecto de análisis de este tipo de fuentes, antetodo teníamos presente lo siguiente: 1) El desarrollo de las relaciones entre los EE.UU. y Alemania durante la primera y segunda mitad del siglo XX influyó de una manera decisiva en la política mundial. Los años anteriores a la entrada en la guerra de los EE.UU. (1917) significaban ya una serie tirantez en las relaciones entre Washington y Berlín⁴. Ya durante la Guerra hispano-norteamericana de 1898 habían salido a relucir abiertamente las tensiones germano-norteamericanas como consecuencia de las contradicciones entre ambos países ocasionadas por cuestiones de intereses⁵; 2) Desde la última década del siglo XIX hasta la I Guerra Mundial, en la economía mundial y en el globalizado sistema internacional, los EE.UU. y Alemania eran las dos potencias con el más dinámico crecimiento. Las dos potencias industriales y comerciales mostraban significativo interés y creciente rivalidad en los mercados asiáticos (especialmente en China) y en América Latina; 3) Las relaciones comerciales y económicas entre ambas potencias se desarrollaron con rapidez; al mismo tiempo, estas relaciones se caracterizaban por una extremada asimetría económica, lo que para Alemania resultaba una cierta dependencia. Especialmente las altas tarifas aduaneras norteamericanas provocaron que durante los años anteriores a la I Guerra Mundial en las relaciones comerciales entre los EE.UU. y Alemania se plantearan numerosas cuestiones. Entre los círculos económicos y políticos alemanes a menudo se comentaba la posibilidad de una guerra aduanera (*Zollkrieg*) contra los EE.UU.⁶; 4) Ya anterior a la Guerra hispano-norteamericana Alemania había mostrado su interés (intenciones de compra) hacia las islas del Océano Pacífico en posesión de España, como eran las Islas Carolinas. Después del Tratado de Paz de París, que puso fin a la guerra de 1898, Alemania fue precisamente la potencia que en 1899 compró a Madrid, debilitada tras el “año de la catástrofe” y al margen de la ruina financiera, las islas no posesionadas por los EE.UU., como fueron las islas Mariana y Carolina; 5) En los meses anteriores a la Guerra hispano-norteamericana, sobre todo en 1897, Guillermo II y la diplomacia alemana intentaron una acción europea común de solidaridad con España y de esta forma presionar a los EE.UU.⁷; 6) Ya en 1897 Guillermo II había enviado al Lejano Oriente una fuerte flota, cuya principal tarea era la de adquirir para Alemania un puerto chino con fines de una base militar. Sin embargo, precisamente esta incalculable intención de la flota alemana preocupó principalmente al admiral George Dewey, comandante de la *US Navy* en el Lejano Oriente, quien en mayo de 1898 liquidaría la flota española del Océano Pacífico en Manila. En relación al llamado “caso Manila”, en los círculos de la Marina norteamericana se creó, profundizada luego con el tiempo, una inseguridad con respecto a las posibles ambiciones de Alemania y de la *Kaiserliche Flotte*; 7) Para Alemania, una de las principales lecciones de la Guerra hispano-norteamericana – muy bien reflejado en los textos de historia alemanes de la época –, fue la de que había que crearse una fuerte marina de guerra. La política naval norteamericana, el debut vistoso de la

concepción Mahan en el Caribe y en el Océano Pacífico tuvieron un efecto estimulante en el programa de la Marina de Guerra alemana, el cual se materializó en el programa de Tirpitz. El rápido desarrollo de la Marina de Guerra alemana a partir de 1898, transcurridos un par de años, servía de pretexto, influyendo estimuladamente en el desarrollo del programa de la Marina de Guerra norteamericana también. La rivalidad, la enajenación y la inseguridad recíproca entre ambas marinas de guerra, enraizada en la Guerra hispano-norteamericana, fue aumentando⁸; incluso la política latinoamericana alemana no reconocía oficialmente la Doctrina Monroe antes de la I Guerra Mundial, hasta la cuestionaba de facto⁹ lo que llevó a una confrontación entre los EE.UU. y Alemania a tal nivel de que la US Navy contara con que el principal potencial adversario en el Océano Atlántico sería la *Kaiserliche Flotte*¹⁰. Mientras que antes y después de la Guerra hispano-norteamericana las relaciones con los EE.UU. eran cada vez más tensas, durante este periodo las relaciones entre Washington y Londres mejoraron rápidamente. Después de la Guerra hispano-norteamericana los británicos reconocieron la realidad de las nuevas potencias, los principios de Monroe, iniciaron una retirada estratégica de la región del Caribe y reconocieron la exclusividad y la situación monopólica de los EE.UU. en la cuestión de la construcción de un canal interoceánico (Panamá), surgiendo entre ellos la idea de una posible cooperación anglosajona entre Gran Bretaña y los EE.UU., de la cual temía mucho la dirección política y militar naval alemana¹¹.

En base a los puntos de vista arriba enunciados se esclarece que cuando a partir de la Guerra hispano-norteamericana analizamos los libros de textos de historia alemanes, no sólo investigamos, en sentido restringido, de qué manera y en qué alcance se ocuparon los autores de los textos de los temas de la Guerra hispano-norteamericana, sino que la intención nuestra nos indujo a investigar qué peso atribuyeron y de qué forma condensaron los textos de historia alemanes de la época los rápidos procesos de reordenamiento de la economía y política mundial de dimensiones globales ocurridos a finales del siglo, la pérdida de peso de las potencias centrales de Europa y el surgimiento de las potencias industriales y navales de los nuevos centros de fuerza, autónomos y ambiciosos, fuera de Europa: Japón en el Lejano Oriente y los EE.UU. en el Nuevo Mundo. Nuestro interés científico podemos formularlo cortamente de que en los textos de historia de la época, a partir de 1898, qué "imagen de España", "de los EE.UU.", "de Japón", "de China" y "de Alemania" transmitieron y sugirieron a los profesores y estudiantes alemanes de historia¹².

En el análisis de los textos de historia siempre hay que tomar en consideración que generalmente las acciones inmediatas no se introducen en las "lecciones". Esto sucedió igualmente en relación a la Guerra hispano-norteamericana. En un texto de historia editado en 1900¹³ en el marco de la "*Kolonialpolitik*" no se hace referencia a la Guerra hispano-norteamericana, sólo se menciona la compra a España por el Reich en 1899 de las islas Carolina, Mariana y Palau. En un material de apoyo para

profesores¹⁴, aparecido también en 1900, que contenía fuentes, se publica el discurso, más exactamente el brindis de Guillermo II del 18 de octubre de 1899 como fuente, efectuado en Hamburgo en ocasión de la botadura al agua del buque de combate "*Kaiser Karl der Grosse*". Este discurso imperial (*Kaiserrede*) aparece de nuevo más tarde en otros libros de textos como fuente también, por ejemplo, en libros de lecturas de historia editados en 1909¹⁵ y 1912¹⁶. El título de este discurso dice mucho por sí solo, tras un año de finalizada la Guerra hispano-americana: "El Emperador Guillermo II sobre la situación de potencia mundial y el poderío naval de Alemania" (*Kaiser Wilhelm II. über Deutschlands Weltstellung und Seemacht*). Aunque no se hiciera referencia directa a la Guerra hispano-norteamericana, el discurso pronunciado en otoño de 1899 nació bajo la clara influencia de la Guerra chino-nipona, aunque más de la Guerra hispano-norteamericana y de sus consecuencias: "Miremos sólo alrededor: ¡Cuánto ha cambiado el perfil del mundo en sólo unos años! Han desaparecido viejos imperios y nuevos están emergiendo"¹⁷. De la trascendental y renormalización global de las fuerzas Guillermo II señaló como la más importante consecución la tarea de establecer "una poderosa flota alemana" (*eine starke deutsche Flotte*).

En 1900 apareció una obra, de unas cien páginas, la cual se ocupaba completamente de la Guerra hispano-norteamericana¹⁸. Incluso transcurrido un siglo se puede considerar esta obra como un análisis profundo, escrita principalmente para los círculos militares; sin duda alguna, numerosas de sus constataciones influyeron también en los autores de libros de textos alemanes de la época, quienes de alguna manera se extendieron sobre el tema. Kunz, por separado, analizó el ejército y la flota de los EE.UU., comparándolos expertamente con las fuerzas armadas españolas. Apenas escribe sobre "el tercer actor", es decir, Cuba, sobre las intenciones independentistas cubanas, reduciendo el conflicto a dos actores principales¹⁹. Aunque se puede considerar de objetiva la obra, básicamente en la explicación de las causas bélicas y en la descripción de los acontecimientos en el Océano Pacífico y en la región del Caribe y en Cuba, se desprende de ella cierta solidaridad respecto a España y cautela en relación a la entrada en la guerra de los EE.UU. Esto lo refleja el título de uno de los subcapítulos: "La intervención de los EE.UU. en los asuntos cubanos" (*Die Einmischung der Vereinigten Staaten in die Cubanischen Angelegenheiten*).

En relación a la entrada en la guerra de los EE.UU., Kunz escribe que el Congreso, tanto el Senado como la Cámara de Representantes, "incitaron a la guerra" (*hetzten zum Krieg*) a la opinión pública norteamericana. En relación a la explosión del Maine, formuló abiertamente las dudas, que por cuanto no se había establecido "la verdadera causa" (*wahre Ursache*) de la explosión, sobreviniendo así el aviso de guerra norteamericano sin que las autoridades españolas pudieran ser culpado de algo. El mayor interés lo dedicó el autor a la comparación de ambas flotas, afirmando que "el estado de la flota norteamericana era excelente", mientras que la española estaba "en situación deplorable" (*traurige Zustände*). El autor alemán

consideraba que el elemento decisivo fue que la flota norteamericana contaba con una absoluta superioridad y ese hecho ya de por sí decidió el desenlace de la guerra. En relación a las tropas cubanas, las cuales consideraba sólo como insurgentes (*Insurgenten*), determinó que las relaciones entre ellas y las norteamericanas se fueron enfriando cada vez más por cuanto los cubanos empezaron a comprender que "en general ellos no serían libres, sólo los dominantes serían sustituidos". Los norteamericanos consideraban a Cuba como una "fruta madura" (*reife Frucht*), la cual, tarde o temprano, caería en "sus manos" (*Schoss*)²⁰.

Kunz analiza por separado la batalla naval de Manila, y su más importante constatación es de que la *USA Navy* "obtuvo el absoluto poderío naval" (*unbedingter Herrschaft zur See*). Los americanos, sencillamente, superaban en todo a los españoles (en barcos, máquinas, cañones, cuerpo de oficiales), en consecuencia, – y esta constatación se puede leer a menudo en los textos alemanes: "se puede decir que jugando alcanzaron la victoria casi sin pérdidas, y a pesar de ésto, liquidaron completamente las formaciones enemigas"²¹. Kunz denominó cínicamente de "liberadoras" (*Befreier*) a las tropas americanas que desembarcaron en Manila, a las cuales los pobladores locales, los filipinos, las trataban cada vez más con "desconfianza", incluso los entonces aliados frente a los españolas "se enajenaron" (*Entfremdung*) uno del otro. Algunas observaciones de la conclusión del libro evidentemente influyeron en posteriores autores de libros de texto; debido a la justificación posterior de estas ideas consideramos que tiene lugar la siguiente cita seleccionada de la obra: "Spanien ist aus der Reihe der Kolonialmächte ausgeschieden, in denen es dereinst an erster Stelle gestanden hat; die Vereinigten Staaten von Nordamerika dagegen sind über Nacht eine Kolonialmacht geworden, und zwar haben sie nicht etwa, wie wir, sich mit dem vergnügen müssen, was die anderen übrig gelassen hatten, sie haben vielmehr die fruchtbarsten und reichsten Kolonien mit einem Schlage gewonnen. Ein Ereignis von unberechenbarer Tragweite! Ausserhalb von Nord- und allenfalls von Mittel-Amerika hat bis 1898 keine europäische Grossmacht mit den Vereinigten Staaten als mit einer Grossmacht gerechnet, jetzt sind die Vereinigten Staaten ganz plötzlich eine Weltmacht geworden, und man kann es sagen, ohne ein Prophet zu sein, sie stehen erst auf der Schwelle der Weltmacht, sie werden sich noch viel grossartiger entwickeln, so unliebsam dies mancher anderen Grossmacht auch sein mag"²².

De esta forma, dos años después de la Guerra hispano-norteamericana, el autor se refiere ya a los EE.UU. como una nueva potencia mundial, ante la cual existían enormes posibilidades, aún en caso de no gustarle eso a otras grandes potencias. Comparó la catástrofe española de 1898 con las de Prusia de 1806 y la de Francia de 1807, la cual estuvo precedida de una larga e incurable enfermedad, cuyo "síntoma mortal" (*todbringender Charakter*) se reconoció sólo cuando ya era tarde. El rápido derrumbamiento del poder colonial español fue provocado por varias causas – determina Kunz –, pero las dos principales, de las cuales los alemanes tenían que aprender, las resume de la siguiente forma: 1) El trasfondo de la "catástrofe" derivó

del triste, lento pero seguro “desgarramiento interno” (*innere Zerrissenheit*) del infortunado pero orgulloso pueblo español. Desde Napoleón la Península Ibérica no podía calmarse verdaderamente, revoluciones o guerras civiles tenían lugar una tras otra. De esta forma se echó a perder todo, la autoridad del monarca, los asuntos financieros, el ejército, “pero ante todo la capacidad de combate de la flota”. Sin duda alguna los españoles habrían salido victoriosos de la guerra si su flota militar hubiera sido fuerte, por cuanto el ejército español era más experimentado que el norteamericano; 2) La última conclusión de Kunz sonaba así: la Guerra hispano-norteamericana es “un serio aviso para nosotros los alemanes” (*erste Mahnung an uns Deutsche*) para que en las cuestiones relativas a la flota “no economizamos” (*nicht zu sparen*). Nada tiene tan graves consecuencias como un gran ahorro, sea en cuestiones del ejército, pero más en la flota. Kunz eligió para la última frase de su libro – como si fuera un aviso – la famosa oración de “nuestro emperador” Guillermo II: “Nuestro futuro se basa en los mares” (*Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser*)²³.

En el capítulo de política exterior del *Lehrbuch der Geschichte für Mittelschulen*²⁴, editado en 1901, se prestó mucha atención al profundo proceso de acercamiento de entonces una década (desde 1891) entre Francia y Rusia, los “sedientos de venganza”, utilizando incluso el término “guerra mundial” (*Weltkrieg*) en el sentido de que en el continente se había creado dos bandos de potencias enemigas. Sobre la Guerra hispano-norteamericana los alumnos de la época no hubieran aprendido mucho del libro ya que sólo se especificaba resumidamente la adquisición de Alemania en 1899 de las remanentes posesiones isleñas españolas en el Océano Pacífico. La política colonial se justificaba en que Alemania (al igual que Italia) por su pasado histórico (desmembración estatal) no tuvo la posibilidad de adquirir colonias en anteriores épocas históricas.

El *Leitfaden für den Geschichtsunterricht*²⁵, editado en 1902, enumerando los resultados del imperio de Guillermo II destacaba que Alemania se había convertido en la tercera nación mayor exportadora del mundo, haciéndose necesario por ello la constitución de una gran marina de guerra. Por ésto Schmelzer consideraba oportuno el citar también la frase del emperador: “*Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser*”. Consideró un gran éxito de la política exterior de Guillermo II – en relación con el programa de Tirpitz –, la recuperación de la “última porción de tierra alemana”, es decir, transformaron la isla de Helgoland en un poderoso sistema de fortificación de rocas, defendiendo así los puertos y la flota alemanes. Este autor no sólo informaba sobre la adquisición de las islas anteriormente posesiones españolas, sino que daba un corto resumen sobre los acontecimientos históricos de la Guerra hispano-norteamericana y de sus consecuencias. Para esa época la guerra de 1898 había perdido ya su valor de sensación, Europa dejó de lado los acontecimientos españoles, dándose las potencias por enterado del nuevo status quo. La valoración contenía, sin duda alguna, ciertas sensaciones contra los EE.UU., quienes “apoyaron el levantamiento de los cubanos” para así obtener de España las últimas “colonias de

valor" (*wertvolle Kolonien*), Cuba, Puerto Rico y Filipinas. El autor consideraba a España como un enfermo de Europa, cuyo enorme imperio colonial de entonces, "donde nunca se ponía el sol", sólo había salvado los restos de Colón, los cuales, finalizada la guerra, fueron trasladados a Europa desde Cuba²⁶.

Mucho más importante que la Guerra hispano-norteamericana consideraba el autor llamar la atención de los alumnos sobre tres acontecimientos que "pasaron al primer plano de la Historia" tenidos lugar a finales del siglo: Primeramente consideró importante el introducir en los capítulos la Exposición Mundial de 1893, celebrada en Chicago, por cuanto ésta era una prueba fehaciente del "enorme florecimiento económico de los EE.UU.". En relación a la guerra chino-japonesa de 1894-1895, reconocía el desarrollo de Japón, el cual "increíblemente rápido ha asimilado la cultura europea". Tras el triunfo sobre la China, atrasada y conservadora, Japón "desde entonces ha alcanzado una posición de gran potencia". La mayor atención la dedicó a la guerra de Gran Bretaña contra los bóers de 1899. El autor criticó fuertemente a los ingleses debido a la "codicia" (*Habgier*) de Cecil Rodes. A diferencia de los ingleses, los bóers lucharon "por una causa justa" (*gerechte Sache*), continuando una guerra de liberación, escribiendo patéticamente que el siglo XX se maravillará luego de la lucha "heróica" (*heldenhaft*) de los bóers. La anterior solidaridad hacia los españoles se reflejaba en que la lucha de los cubanos ni un sólo libro de texto la consideraba como una guerra de liberación, calificándola de insurrección y sublevación²⁷.

De los libros de textos de historia alemanes editados en 1904 vale la pena destacar dos de ellos: El material de lectura de historia compilado por Hering²⁸ contiene algunos pequeños fragmentos. El capítulo 35 se ocupaba de la entonces, y cada vez más en aumento, importancia del Océano Pacífico, más exactamente de los países y grandes civilizaciones, con sus enormes mercados, ubicados a lo largo del Océano Pacífico. Esta vez Japón de nuevo recibió calificativos de reconocimiento, quienes demostraron ser "dóciles alumnos" (*gelehrige Schüler*). El autor, impresionado por la enérgica guerra tanto en tierra firme como marítima de los japoneses contra los chinos, escribió que "de un sólo golpe Japón se convirtió en una potencia marítima e incluso en una gran potencia". Escribió de forma preocupada sobre la oleada asiática de emigrantes, especialmente de los chinos. Consideraba inevitable el enfrentamiento y la guerra entre "la raza blanca" (*weisse Rasse*) y la "raza amarilla" (*gelbe Rasse*)²⁹. Según su conclusión, "el centro de gravedad de la historia universal" (*Schwerpunkt der Weltgeschichte*) en las futuras décadas se trasladará en gran medida del Atlántico al Pacífico. El capítulo 36 se relaciona estrechamente con el anterior por cuanto analiza la creciente importancia de la marina de guerra alemana, la cual de ahora en lo adelante disponía de puertos y bases en China y el Océano Pacífico.

El libro de Atzler³⁰, aparecido igualmente en 1904, presentaba la Guerra hispano-norteamericana a través del prisma de los potenciales mercados asiáticos. La importancia de la continuidad del comercio con los países del Este asiático lo basaba,

entre otros, en que para 1898 la población de Alemania había aumentado en 850.000 habitantes. Por el rápido crecimiento anual de las importaciones y las exportaciones así como por la "posición de potencia de la marina" (*Machtstellung zur See*) tenía verdaderamente gran importancia de que en 1897, tras una demostración de fuerza, Alemania obligara a China a la cesión por 99 años de un territorio de 920 m² (la península de Shantung). Esta expansión fue llevada a cabo por el príncipe Heinrich, hermano de Guillermo II, con la ayuda de una fuerte flotilla alemana, la cual, entre 1897-1899, es decir, durante la Guerra hispano-norteamericana, se encontraba en aguas del Lejano Oriente. La demostración de fuerza de la flota alemana llevó "al reforzamiento de la autoridad alemana" (*Stärkung des deutschen Ansehens*), lo que también contribuyó a que el imperio en 1899 pudiera adquirir las islas que le quedaban a España en el "gran Océano". Sin embargo, el autor añade que Guam, la isla más importante del archipiélago de las Marianas que pasaron a Alemania, quedó en manos americanas. Casi con envidia escribe Artzler sobre lo fácil que fue la expansión americana: "fácilmente" (*mit leichter Mühe*) pudieron desembarcar en las islas Filipinas. Después de que España "quedara completamente agotada" (*vollständig erschöpft*) de la guerra fue incapaz de impedir en París de que sus más valiosas posesiones isleñas pasaran a la Unión. Después de perder España las islas Filipinas no les quedó más que las islas Mariana, Carolina y Palau "ahora sin valor alguno" (*keiner Wert*), adquiriéndolas Alemania a cambio de compensación financiera. La causa de la derrota española se la atribuyó al catastrófico estado del reinado (*Misswirtschaft*). Como en otros textos también, aquí se puede advertir la reserva hacia los EE.UU. y cierta simpatía hacia España. Por ejemplo, ésto se manifiesta concretamente en la explicación que se da a la lucha en vano de los españoles contra los insurgentes, alegando que "los EE.UU. apoyaban secretamente a los insurgentes" (*Vereinigte Staaten unterstützten heimlich die Empörer*). Sus dudas con relación al Maine las enunciaron sencillamente: la nave "de una forma no esclarecida voló por los aires" (*unaufgeklärter Weise in die Luft flog*). Los acontecimientos históricos de la víspera del siglo convirtieron rápidamente a la Guerra hispano-norteamericana en episodio del pasado: el autor dedicó toda una página a la detallada presentación del levantamiento de los bóxers en China en 1900, debido al papel dirigente de Alemania en éste - en contra del rol de observador en la Guerra hispano-norteamericana -, ya que el mariscal prusiano Waldersee dirigió la fuerza internacional "de la expedición de escarmiento" (*Straffexpedition*), entre la cual se encontraban tropas alemanas³¹.

Una verdadera obra testimonial lo es el manual para profesores aparecido en 1906³². La relaciones internacionales de la época estaban determinadas principalmente por las tensiones levantadas por la rivalidad anglo-germana, la *Entente Cordiale* y la primera crisis marroquí. En el capítulo titulado "Alemania en la época de la política de potencia mundial" se caracterizaba la impaciencia y la fuerte y terminante rivalidad con Gran Bretaña, evaluándose en parte también la política exterior de los EE.UU. De las constataciones se desprende la increíble ambición

alemana: "El imperio se ha convertido ya en una potencia mundial" (*Das Reich ist heute zur Weltmacht geworden*)³³. Seguían orgullosas enumeraciones: Los alemanes disponían de los más potentes y rápidos barcos, poseyendo la segunda flota comercial más grande. "Ya no es sólo Alemania, no, el mundo es el terreno donde compramos y vendemos". Toda gran potencia aspira a la mayor expansión territorial. Se trata aquí de una Alemania donde el crecimiento anual de la población era de 800.000 habitantes, donde en el previsible futuro en Alemania "no habrá suficiente lugar" para ellos (*kein Platz mehr ist*), por consecuencia, "Alemania tiene que continuar una política mundial" (*muss Weltpolitik treiben*).

A través de las páginas de este libro los profesores y los alumnos alemanes podían sentir directamente las grandes tensiones de la época, el creciente aislamiento de Alemania del mundo, la creciente tensión, las grandes reorganizaciones del poder³⁴, las tensas relaciones que se estaban formando ya no sólo con los franceses, sino con los ingleses y los norteamericanos también. Si se hace referencia a la Guerra hispano-norteamericana, ésta encaja en este sistema de correlaciones.

En aquellas tensas relaciones internacionales el autor del libro recomienda a los lectores a que los alemanes se enfrentaran fría y desestimadamente a su primo anglosajón, por cuanto aquél "detesta al Michel alemán" y a la molesta potencia concurrente, la cual había estado dormida durante mucho tiempo, pero ahora, de repente, se ha despertado. "Los ingleses querían crear un imperio mundial mayor que el Imperio Romano, el cual lo desean cerrar ante otros pueblos a través de altos aranceles". Bajo la bandera de la Union-Jack, según los planes ingleses, los diferentes estados del imperio "se unirían en un gran imperio dueño de todo el mundo"³⁵.

En 1906 los autores del "*Geschichtsbetrachtungen*" no sólo tenían una más grave política proteccionista que abandonaría el libre comercio inglés, capaz de estrangular el próspero comercio exterior alemán, sino más tenían de que los EE.UU. bajo el signo del panamericanismo con altos aranceles abastionara no solo a la Unión, sino bajo el pretexto de la doctrina Monroe todo el Nuevo Mundo, a los países de América Latina también, desplazando de allí el comercio exterior alemán cada vez más significativo. El de mencionar la Guerra hispano-norteamericana y en este contexto su papel es: "América sueña con el mismo estado (que los ingleses – EE); desde que el Yankee se llevó la victoria tan fácilmente, el imperialismo se convirtió en su fuerza vital: «¡América es de los americanos!»".³⁶ Como lo hemos visto antes, la fácil victoria americana surge cada vez, el uso en sentido peyorativo de la palabra "Yankee" en los libros de texto por sí mismo revela mucho sobre la tensa relación germano-norteamericana. No obstante, en los primeros años del siglo XX la política exterior alemana durante la presidencia de Theodore Roosevelt intentaba acercarse políticamente a los EE.UU., principalmente porque querían impedir a toda costa el acercamiento y colaboración anglo-norteamericana. Partiendo de esta situación ambivalente el libro contiene contradicciones: por un lado, la crítica de la Doctrina

Monroe, por otro, se expresa muy positivamente sobre el presidente Roosevelt, calificándolo de líder genial (*unter genialer Leitung des jetzigen Präsidenten*).

El libro *"Lehrbuch der Geschichte für Mittelschulen"*³⁷, publicado en 1907, refiriéndose a la Guerra hispano-norteamericana de nuevo utiliza expresiones, las cuales criticaban indirectamente a la Unión, por ejemplo, los EE.UU. "se aprovecharon" (*benutzte*) de las insurrecciones en Cuba y Filipinas, para "separar" (*entreissen*) a las islas de España, por otro lado, como si absolviera a los EE.UU. de sus actos expansionistas, por cuanto formulaba de tal manera que todas las grandes potencias europeas se lanzaron a la colonización "al fin y al cabo, la Unión norteamericana, amo del Nuevo Mundo siguió el ejemplo de los Estados del Viejo Mundo"³⁸. Una revista húngara titulada *Országos Hírlap* del 23 de abril de 1898, en el artículo "La hija de Europa" quizá exprese mejor la idea arriba expuesta del autor alemán del libro de texto. "Mac Kinley hace lo que las potencias europeas suelen hacer: los que pueden tratan de expandirse... ¿Qué queremos de Mac Kinley? Él sólo es un imitador, por consiguiente, no es responsable del concepto. Este noble concepto en lenguaje técnico se llama «la política de acumulación». América quiere acumular. América es valiente, América es hija de Europa. Es fiel a las viejas enseñanzas de su madre"³⁹.

En su libro de texto Stöckel ya escribió sobre la guerra ruso-japonesa también y en el subcapítulo titulado "La situación internacional de comienzo del siglo XX" se lee importantes observaciones: "A principio del siglo XX en la época de la economía y de la política mundial ya no sólo las grandes potencias de Europa determinan el destino del mundo, sino mucho más las grandes potencias mundiales... Entre ellas, indudablemente figura la cerrada potencia de Occidente, la Unión norteamericana, mientras que la potencia dominante de Oriente y de la raza amarilla es el Imperio japonés".

En 1907 fue publicado un atlas escolar⁴⁰, el cual, a través de mapas y explicaciones, ilustra dos temas paralelamente, la Guerra hispano-norteamericana de 1898 y la lucha general por el comercio con China. También, según los modernos conocimientos cartográficos de nuestro tiempo, los dos mapas y los cortos, pero ricos en ideas textos, son muy informativos. En relación a los EE.UU. establece que "ya desde hacía mucho anhelaban" (*längst begehrten*) la posesión de las islas pertenecientes a España, apoyaban "indirectamente" (*mittelbar*) la insurrección de los cubanos, y "responsabilizaron" (*verantwortlich*) a los españoles por la explosión del Maine. El atlas resumió las consecuencias de la guerra en tres puntos: 1) Los españoles terminaron su política colonial de cuatro siglos y vendieron a Alemania sus restantes lejanas posesiones por 25 millones de peseta; 2) Los americanos ya no limitaban sus actividades a América (Doctrina Monroe), sino que se enredaron en los peligros de la política mundial⁴¹. Los americanos, a través de las islas Filipinas, se convirtieron en parte del comercio del Este asiático, y sus bases portuarias en las islas de Guam y Samoa estaban comunicadas con los puertos nacionales; 3) "Mediante la adquisición

de las islas Carolina, Mariana y Palau, los alemanes redondearon sus posesiones dispersas en el Océano Pacífico⁴².

El resto de los libros de texto alemanes de los años 1908–1918⁴³ revisados por nosotros no contienen significativas nuevas informaciones en relación a la Guerra hispano-norteamericana en comparación con los libros de los años 1900–1907. Comprensiblemente los libros de textos dedicaron mucho mayor espacio a la crisis bélica anterior a la Gran Guerra, por ejemplo, a la cuestión de los Balcanes. Sin embargo, se puede establecer que después de iniciada la I Guerra Mundial los fragmentos de los párrafos dedicados a los EE.UU. fueron más críticos, por ejemplo, un libro de texto publicado en 1915 formulaba directamente que “la primera víctima” de la Doctrina Monroe, del Panamericanismo, “fue la España hundida hasta la máxima insignificancia”⁴⁴.

Notas

¹ En 1998, en Hungría, en un número relativo al 1898 editado por la Universidad Attila József de Szeged, en uno de los escritos se analiza el eco periodístico húngaro de la época, llamando la atención en el sentido de que la opinión pública húngara de la época recibió suficiente e interesantes informaciones de contenido sobre esta guerra. Bugya, László: “Az 1898. évi spanyol-amerikai háború visszhangja a magyar sajtóban”. IN: Vajda Zoltán (Szerk.) AETAS Történettudományi folyóirat, pp. 78–89.

² En 1994 apareció un importante estudio con la intención de revelar las fuentes de archivos alemanes acerca de la Guerra hispano-norteamericana: Álvarez Gutierrez, Luis: “La diplomacia alemana ante el conflicto hispano-norteamericano de 1897–1898: primeras tomas de posición”. IN: Hispania (Revista Española de Historia). Vol. LIV, Enero-Abril 1994, Núm. 186, Madrid, pp. 201–256.

³ La revisión de los libros de texto alemanes de la época fue posible durante una corta estancia investigativa gracias al Georg Eckert Institut für Interantionale Schulbuchforschung-Braunschweig. La rica colección de los libros de textos de historia alemanes de esta biblioteca ofrece la posibilidad de un verdadero análisis global de éstos. Sin embargo, nuestro artículo significa sólo una selección representativa. Siguiendo los principios cronológicos entre 1900–1918 encontramos 22 libros de texto, manuales para profesores, materiales de ayuda, los cuales de alguna forma trataron el tema de la Guerra hispano-norteamericana. Por esto, nuestras observaciones se relacionan sólo a esta colección de libros, naturalmente el número de los libros de texto de historia alemanes editados en esta época sobrepasan en demasía a los arriba citados.

⁴ Sobre la revelación de este sistema de relaciones han nacido numeros importantes trabajos. Entre otros: Fiebig- von Hase, Ragnhild: Lateinamerika als Konflikttherd der deutsch-amerikanischen Beziehungen 1890–1903. 2 Bde, Göttingen, 1986.; Fiebig- von Hase, Ragnhild: Die Rolle Kaiser Wilhelms in den deutsch-amerikanischen Beziehungen, 1890–1914. IN: Röhl, John C.G. (Hrsg.): Der Ort Kaiser Wilhelms II. in der deutschen Geschichte. München,

1991. 223–257.; Pommerin, Rainer: Der Kaiser und Amerika. Die USA in der Politik der Reichsleitung 1890–1917. Köln-Wien, 1986.; Pommerin, Rainer: Das Kaiserreich aus amerikanischer Sicht. IN: Köhler, Henning (Hrsg.) Deutschland und der Westen. Berlin, 1986.

⁵ Álvarez, Gutierrez: op. cit.

⁶ Oppeland, Torsten: Der lange Weg in den Krieg (1900–1918). IN: Larres, Klaus/Oppeland, Torsten (Hrsg.) Deutschland und die USA im 20. Jahrhundert. Geschichte der politischen Beziehungen. Darmstadt, 1997, p. 6.

⁷ Álvarez, Gutierrez: op. cit.

⁸ Fischer, Ferenc: "La "Guantánamo" del Océano Pacífico? La rivalidad de los EE.UU., Alemania, Japón y Chile por la adquisición de las islas Galápagos antes de la I. Guerra Mundial". IN: Fisher, John R. (ed.): Actas del XI Congreso Internacional de AHILA (Liverpool 17–22 de septiembre de 1996) Vol.I. Instituto de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Liverpool, 1998, 535–548.

⁹ Fischer, Ferenc: "La expansión indirecta de la ciencia militar alemana en América del Sur: la cooperación militar entre Alemania y Chile y las misiones militares germanófilas chilenas en los países latinoamericanos (1885–1914)". IN: Schröter, Berndt/Schüller, Karin (eds.): Tordesillas y sus consecuencias. La política de la grandes potencias europeas respecto a América Latina (1494–1898). Frankfurt am Main-Madrid, 1995, pp. 243–260.

¹⁰ Oppeland, Torsten: op. cit., p. 8.

¹¹ Fischer, Ferenc: Az Amerikai Egyesült Államok katonai jelenléte és stratégiája a Karib-térségben a XX.század elején. IN: Tanulmányok Kuba történetéről. (Szerk.: Anderle Ádám) Szeged. 1985. 17–37.pp.

¹² Naturalmente, en estos libros se traza bien la imagen creada por los los autores sobre Francia, Gran-Bretaña, Rusia, en qué medida contribuyeron a la formación de la imagen de enemigo, pero el énfasis en este estudio no lo hemos puesto en estas cuestiones.

¹³ Stöckel, Hermann: Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit vom ersten Auftreten der Germanen bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Zum Gebrauch an höheren Lehranstalten wie zur Selbstbelehrung. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. München und Leipzig, 1900, p. 539.

¹⁴ Heinze, Wilhelm: Quellen-Lesebuch für den Unterricht in der vaterländischen Schule. Für Lehrerbildungsanstalten und Lehrer zur Belebung und Vertiefung des Geschichtsunterrichts. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Hannover-Berlin, 1900, pp. 534–535.

¹⁵ Gall, W. – Müller, D.: Lesebuch zur Geschichte des 19. Jahrhunderts für höhere Lehranstalten für beide Geschlechter. Frankfurt am Main und Berlin, 1909, p. 297.

¹⁶ Kaufmann, Karl – Berndt, Johannes – Tomuschat, Walther: Geschichtsbetrachtungen, Hilfsbuch für den Geschichtsunterricht insbesondere in Lehrerseminaren und für die Fortbildung des Lehrers. II.Band. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin, 1912, p. 458.

¹⁷ "Blicken wir um uns hin: wie hat seit einigen Jahren die Welt ihr Antlitz verändert! Alte Weltreiche vergehen, und neue sind im Entstehen begriffen." Heinze, Wilhelm: op. cit., p. 534.

¹⁸ Kunz, Hugó: Der spanisch-amerikanische Krieg im Jahre 1898. IN: Kunz, Hugó: Taktische Beispiele (1880 bis 1900), 2. Berlin, 1900, pp. 42–141.; Poco después de la Guerra hispano-norteamericana también aparecieron escritos de expertos de guerra alemanes, p.e.: Bendemann (Kontreadmiral): Der Seekrieg zwischen Spanien und den Vereinigten Staaten 1898.; Blüddemann (Kontreadmiral): Der Krieg und Kuba im Sommer 1898. Berlin, 1898.

Beiheft zum Militär-Wochenblatt von 1899.

¹⁹ Sobre la participación del "tercer actor", de Cuba, en la Guerra hispano-norteamericana ver en: Zeuske, Michael – Zeuske, Max: Kuba 1492–1902. Kolonialgeschichte, Unabhängigkeitskriege und erste Okkupation durch die USA. Leipzig, 1998.

²⁰ Kunz, Hugo: op. cit., pp. 115–116.

²¹ "Der Sieg war sozusagen spielend errungen worden, fast ohne Verluste, und dennoch war die Vernichtung des feindlichen Geschwaders vollständig". *Ibíd.*, p. 117.

²² *Ibíd.*, p. 132.

²³ *Ibíd.*, pp. 133–134.

²⁴ Stöckel, Hermann: Lehrbuch der Geschichte für Mittelschulen. III. Band, Geschichte der Neuzeit. Sechste, neu durchgesehene Auflage. München und Leipzig, 1901.

²⁵ Schmelzer, A.: Leitfaden für den Geschichts-Unterricht in Mittel und Mädchenschulen. Bielefeld und Leipzig, 1902.

²⁶ *Ibíd.*, p. 382.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ Hering, Wilhelm: Geschichte. Leipzig, 1904.

²⁹ El libro fue escrito después del aplastamiento de la sublevación bóxer de 1900.

³⁰ Atzler, Alois: Handbuch für den Geschichtsunterricht in Lehrerbildungsanstalten. Vierte, umgearbeitete Auflage. Habelschwerdt, 1904.

³¹ *Ibíd.*, p. 458.

³² Kaufmann, Karl – Berndt, Johannes – Tomuschat, Walther: Geschichtsbetrachtungen, Hilfsbuch für den Geschichtsunterricht insbesondere in Lehrerseminaren und für die Fortbildung des Lehrers. Leipzig, 1906.

³³ Kaufmann, Karl: op. cit., p. 374.

³⁴ "Als Weltmacht stehen wir inmitten der mitunter brausend-brandenden oder geheimnisvoll strudelnden Weltpolitik." Kaufmann, Karl: op. cit., p. 375.

³⁵ "Da schauen wir abstossend und kalt des angelsächsischen Vettern Gesicht; er mag den störenden Konkurrenten, den deutschen Michel, der so lange geschlafen und nun so eifrig wacht, nicht aufstehen. Ein gewaltiges Weltreich will er sich schaffen, grösser, erdumspannender, denn der Römer Imperium. In Australien und Indien ... in Egypten und Kanada soll zusammenhaltend der Union-Jack wehen und sich durch hohe Zölle schroff abschliessend von allen anderen Völkern, sollen alle diese Staaten zusammenwachsen zu einem grossen, die Welt beherrschenden... Reiche." Kaufmann, Karl: op. cit., p. 375.

³⁶ "Amerikai träumt gleichen Traum; seit der Yankee im spanischen Krieg so leichte Siege errungen, ist der Imperialismus sein Lebenskraft geworden: «Amerika den Amerikanern!»" Kaufmann, Karl: op. cit., p. 375.

³⁷ Stöckel, Hermann: Lehrbuch der Geschichte für Mittelschulen. III. Band, Geschichte der Neuzeit. Siebte, neu durchgesehene Auflage. München und Leipzig, 1907.

³⁸ "Dem Beispiel der Staaten der Alten Welt, folgte schliesslich auch die Hauptmacht der Neuen Welt, die nordamerikanische Union." Stöckel, Hermann: p. 206.

³⁹ Citado por: Bugya: op. cit., p. 83.

⁴⁰ Rothert, Eduard: Karten und Skizzen aus der Allgemeinen Geschichte der letzten 100 Jahre. (Neueste Zeit). Zur raschen und sicheren Einprägung. Düsseldorf, 1907.

⁴¹ "Die Amerikaner beschränken ihre Tätigkeit nicht mehr auf Amerika, (Monroe-Doktrin) sondern lassen sich auf die Gefahren einer Weltpolitik ein". Rothert: op. cit.

⁴² "Die Deutschen runden durch den Erwerb der Karolinen, Marianen und Palau-Inseln ihren weit verteilten Besitz im Stillen Ozean glücklich ab." Rothert: op. cit.

⁴³ Meyer, Friedrich: Geschichtliches Hilfsbuch für Mittelschulen. Halle a.d.S., 1911.

Koch, Gottfried – Philipp, Albrecht: Lehrbuch der Geschichte für höhere Lehranstalten. Leipzig, 1911.

Dahmen, J. – Lindner, J. – Hüsch, T.: Geschichte für Mittelschulen und verwandte Anstalten. Drittes Heft, Geschichte der Neuzeit. Leipzig, 1911.

Jahn, Ernst: Neueste Geschichte von 1815 bis zur Gegenwart. Zum Gebrauch in Seminaren und höheren Lehranstalten, sowie für die Fortbildung des Lehrers bearbeitet. Breslau, 1911.

Frohmeyer, J.: Lehrbuch der Geschichte für die oberen Klassen höherer Lehranstalten. II. Teil, Neuzeit. Dritte Auflage. Stuttgart, 1912.

Sevin, L.: J. André's Grundriss der Weltgeschichte. Ausgabe für Real – und Bürgerschulen. II. Teil, Das Mittelalter und die Neuzeit. Leipzig, 1912.

Oswald, R. – Reichart, W. – Koch, G. – Philipp, A.: Lehrbuch der Geschichte für höhere Lehranstalten. V. Teil für Oberprima. Zweite, verbesserte Auflage. Berlin, 1913.

Winter, H.: Kurzer Lehrgang der vaterländischen Geschichte unter Mitberücksichtigung der Allgemeinen Kulturgeschichte für Mittelschulen. Zweites Bändchen. München, 1915.

Christensen, H. – Suhr, W.: Geschichte für Mittelschulen und verwandte Anstalten. Drittes Heft, Geschichte der Neuzeit. Dritte Auflage. Leipzig, 1917.

Griebel, Heinrich: Lehrbuch der deutschen Geschichte in Verbindung mit der Geschichte Bayerns und mit Einschluss der wichtigsten Tatsachen der Kulturgeschichte. Vom Westfälischen Frieden bis zum Ausbruch des Weltkrieges. Für den Unterricht an den oberen Klassen der bayerischen Lehrerbildungsanstalten. Leipzig und Erlangen, 1918.

⁴⁴ Koch, Julius: Lehrbuch der Geschichte für höhere Lehranstalten gemeinsam für alle Schularten. IX. Teil, Lehraufgabe der Oberprima. Dritte Auflage. Leipzig und Berlin, 1915. "Zugleich machte sich der Panamerikanismus immer deutlicher bemerkbar, dessen erstes Opfer das zu völliger Bedeutungslosigkeit herabgesunkene Spanien wurde." p. 299.

LA VICTORIA ARREBATADA '98 EN LA CONCIENCIA NACIONAL CUBANA

György KUKOVECZ

Hay acontecimientos históricos que dejan profundas huellas en la memoria colectiva de las naciones, y, más aún, ejercen influencia significativa, en ciertos casos casi determinante, sobre el desarrollo de la conciencia nacional. La guerra que se terminó en la tierra de Cuba en el verano de 1898 pertenece a esta categoría de los hechos históricos.

Y hay acontecimientos históricos, sobre todo puede incluir entre estos los conflictos internacionales, guerras, disputas de frontera y luchas por la independencia nacional de los pueblos colonizados, que perdurablemente tienen valoraciones divergentes, frecuentemente opuestas, en la historiografía de las naciones que fueron una vez participantes del conflictivo acontecimiento. La guerra que se terminó en tierras cubanas en el verano de 1898 pertenece eminentemente a esta categoría de los hechos históricos.

¿Pero cómo tenemos que llamar la guerra que se terminó en la Isla de Cuba en el verano de 1898? La respuesta es difícil. La cuestión de terminología es un terreno muy pantanoso en este caso. Las denominaciones y nociones usadas por la historiografía de los participantes de la guerra cubana reflejan más los intereses nacionales, y en este sentido la importancia del acontecimiento en la conciencia nacional, que las exigencias científicas. Si intentamos usar una definición correcta, algo que se puede expresar la esencia del conflicto, inmediatamente tenemos que enfrentarnos con una confusión de denominaciones que refleja no solamente simples diferencias de terminología, sino, en cierto sentido, concepciones antagónicas, también.

En la historiografía y en la conciencia nacional cubana, igualmente, la guerra que se terminó en 1898 es para siempre la segunda gran lucha por la independencia, una

epopeya nacional, la Guerra de Independencia (siempre con iniciales mayúsculas) de la nación cubana contra la dominación colonial de España, iniciada por José Martí en los comienzos de 1895. La guerra entre España y los Estados Unidos, según este concepto, es solamente la última y "mal llamada" fase de la Guerra de Independencia (1895-1898).

En contrario, la mayoría de historiadores españoles hasta los últimos tiempos no reconocía que la guerra en Cuba era un conflicto entre dos naciones diferentes. La concepción predominante, siguiendo la tradición reaccionario del pensamiento político ibérico, consideraba el movimiento independentista cubano solamente como insurrección de subditos españoles, una rebeldía que España hubiera podido aplastar militarmente o pacificar con medios políticos si los Estados Unidos no interviniera en el conflicto. Hay que mencionar que la historiografía española producía en los últimos tiempos un salto cualitativo lo que se refiere la valoración de los acontecimientos cubanos. Las obras más recientes ya analizan sin parcialidad la doble cara de la guerra cubana y reconocen que la última guerra colonial de España en América era, de otro punto de vista, lucha de independencia de una nación que, a pesar de tener raíces hispánicas, era ya diferente de la nación española.¹ Esta nueva tendencia de la historiografía española ya no considera la derrota militar como un desastre fatal sino llama la atención que el fin del colonialismo español en América resultaba, en largo plazo, ciertos ventajas para España: la liberación del lastre colonizador creaba la posibilidad de un nuevo entendimiento y colaboración entre los países hispánicos en base de sus raíces comunes culturales, lingüísticas, un pasado común y la igualdad de naciones.

El punto crítico de la disputa terminológica, donde chocan las opiniones de historiadores, es el uso e interpretación del término técnico "*guerra hispano-americana*". Esta denominación, aceptada no solamente por la historiografía española y norteamericana, sino, en general, por la historiografía internacional, también, expresa bien el carácter internacional de la fase última de la contienda cubana. Pero, por bien o por mal, hiere la sensibilidad nacional cubana porque niega no solamente la importancia de la lucha cubana por la independencia, sino, también, la participación militar activa del Ejército Libertador cubano en esta última fase de la guerra.

Para resolver la contradicción terminológica algunos historiadores cubanos proponían ya en los años 1940 que la denominación apropiada, fiel a la realidad histórica, de esta última fase de la Guerra de Independencia, fuera "*guerra hispano-cubanoamericana*"². Según este concepto la terminología podría expresar la continuidad entre la guerra independentista y el conflicto internacional y acentuaría adecuadamente la importancia de la participación cubana en las operaciones militares terrestres del ejército norteamericano. Pero esta solución tampoco resultaba ser eficaz. No tomando en cuenta algunos casos aislados, como, por ejemplo, es la obra del historiador norteamericano Philip S. Foner³, ni la historiografía internacional, ni la cubana aceptaba la mencionada proposición.

En el transcurso de tiempos aparecían algunas tentativas curiosas de interpretar la denominación y reconciliar las concepciones opuestas. Una de estas se puede observar en el manual representativo de historia de la llamada "república neocolonial", en la *Historia de la nación cubana* de diez tomos, publicado, bajo la dirección de Ramiro Guerra y Sánchez y otros historiadores dirigentes de la época, en 1952. El autor del capítulo que se trata sobre la guerra hispano-americana, Juan J. Remos, no oculta su descontento por la imperfección de la terminología pero, a pesar de esto, lo acepta porque, según su opinión, la palabra *americana* se refiere ya en sí mismo a los dos participantes americanos, cubanos y estadounidenses. Como él escribe "En Cuba la ofensiva comenzaba ahora, el 21 de junio, de acuerdo con el plan trazado por el General Calixto García. Se abría el proceso de una serie de acciones que denominamos Guerra Hispano-Americana a secas, sin incluir epíteto especial que responda a la participación cubana, porque ya la envuelve el calificativo "americana", puesto que de América eran, tanto los que combatían bajo la bandera cubana, como los que la hacían bajo la de Estados Unidos."⁴

Son muy diferentes, naturalmente, las huellas e impresiones que la guerra dejaba en la memoria de las naciones interesados en esta lucha, también. En los Estados Unidos la victoria ligera sobre España y, en consecuencia, el ingreso del país en el concierto de las grandes potencias reconocidas, despertaba un orgullo nacional enorme en 1898, y se iba a ser muy popular, no sólo en la opinión pública, sino entre los historiadores, también, la frase calificativa de John Hay según cual la cruzada cubana fue una *pequeña guerra espléndida* (splendid little war). Aunque la importancia de esta guerra para el nacionalismo norteamericano disminuyó mucho en el transcurso del siglo XX, y no es ya un fuente significativa del orgullo nacional como fue en las días de la victoria sobre España, en los manuales de historia sigue viviendo la frase inventada por John Hay.

También ha menoscabado mucho la importancia de 1898 en España, la potencia derrotada en la guerra hispano-americana. En 1898 muchos contemporáneos aceptaron sin reservaciones la propaganda oficial que la derrota militar y la pérdida de la perla de las Antillas y otras colonias ultramarinas era un desastre fatal, desafortunado e injusto. El desastre, esta noción indistinta pero genial estaba conveniente para ocultar la responsabilidad de los círculos dominantes y, simultáneamente, expresaba cierta consternación popular. Muchos intelectuales, como, por ejemplo, los representantes de la llamada generación del 98, reconocieron que no se trataba de una simple derrota militar sino de una crisis nacional más profunda, de los problemas fundamentales del arcaico régimen político y social, y apresuraban un análisis completo de la crisis y la modernización del país. Esos intentos modernizadores, aunque no fueron vanos, no alcanzaron sus fines renovadores en aquellos tiempos y, puede ser, por eso tenía que enfrentarse España con otras crisis, más profundas que fue la del año del desastre, en nuestro siglo. Con experiencias más amargas del siglo XX en la memoria colectiva, que fueron las del año del desastre, la España del

centenario ya no considera que el año 1898 fuera tan determinante del destino español como lo suponían los contemporáneos.

Al observador ajeno del centenario de la guerra *hispano-cubano-americana* parece que el año 98, junto con sus consecuencias, determinaba más profundamente el destino histórico de Cuba, escenario principal de este conflicto colonial e internacional. En la memoria colectiva del pueblo cubano '98 sigue guardando su importancia simbólica: es el año de la victoria y la desilusión, un punto neurálgico de la conciencia nacional. Y la paradoja del desarrollo histórico cubano es que en el centenario la nación la enlazan más sentimientos positivos con su antiguo enemigo que con su antiguo, aunque no deseado, aliado.

La formación de la nación cubana era un proceso largo y muy complejo pero es indudable que el período decisivo que forjaba la integración nacional se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX, en la época de las luchas contra la dominación española. Antes, en su fase primitiva de formación, el naciente nacionalismo cubano identificaba la nación exclusivamente como una comunidad de criollos blancos, españoles nacidos en Cuba. La segunda mitad del siglo XIX significaba un cambio cualitativo en la desarrollo de la identidad nacional cubana. Gradualmente, en consecuencia de la crisis económica y política del antiguo régimen esclavista y las exigencias de las guerras independentistas, tomaba cuerpo la idea que la nación cubana tiene que ser una integración de blancos y negros, criollos libres y esclavos liberados. La lucha común creaba los primeros héroes nacionales, los éxitos y sacrificios comunes formaron una mitología nacional, la veneración de los víctimas creaba una martirología cubana. Todos estos momentos resultaron sumamente importante en la formación de la identidad nacional, completaban las condiciones ya existentes como, por ejemplo, era la tierra de la patria o la lengua común.. Las guerras por la independencia cubana promovían la integración nacional, la formación real y simbólica de la unidad de blancos y negros, con la creación de un concepto simple de enemigo que hizo posible la colaboración entre criollos blancos, fueran esclavistas o no, y la gente de color, esclavos en su mayoría en los comienzos de la lucha. El enemigo de la nación, naturalmente, no podía ser otro que el español, representante real y simbólico del poder opresor y esclavista. La pregunta fue en los fines del siglo pasado si el español se transformare en la conciencia nacional cubana en enemigo eterno, si se desarrollare un *complejo-"Erbfeind"* en la joven nación. Los acontecimientos de la Guerra de los Diez Años (1868-1878) demostraban que el peligro era real.

José Martí analizaba las relaciones posibles entre cubanos y españoles en muchas sus obras, escritas en el período preparativo de la Guerra de Independencia de 1895-1898. En pleno conocimiento de las experiencias de la Guerra de los Diez Años, entre ellas el odio mortal que la lucha había despertado en los adversarios, Martí hizo todo lo posible para prevenir que el español como tal, hubiera convertido en enemigo simbólico, irreconciliable de la nación cubana. En su *Manifiesto de Montecristi*, este

importantísimo documento de los comienzos de la segunda guerra de independencia, hizo claro que "La guerra no es contra el español, que, en el seguro de sus hijos y en el acatamiento a la patria que se ganen podrá gozar respetado, y aun amado, de la libertad que sólo arrollará a los que le salgan, imprevisores, al camino. Ni del desorden, ajeno a la moderación probada del espíritu de Cuba, será cuna la guerra; ni de la tiranía."⁵

El fin mínimo era la neutralización de la población española de Cuba — la esperanza máxima: obtener su colaboración. Martí declara en nombre de la revolución que las capas directivas de la lucha emancipadora cubana son limpias de todo tipo de odio y respetan al español neutral y honrado, igualmente, en la guerra y después de ella: "En los habitantes españoles de Cuba, en vez de la deshonrosa ira de la primera guerra, espera hallar la revolución, que ni lisonjea ni teme, tan afectuosa neutralidad o tan veraz ayuda, que por ellas vendrán a ser la guerra más breve, sus desastres menores, y más fácil y amiga la paz en que han de vivir juntos padres e hijos. Los cubanos empezamos la guerra, y los cubanos y los españoles la terminaremos. No nos maltraten y no se les maltratará. Respeten, y se les respetará. Al acero responda el acero, y la amistad a la amistad. En el pecho antillano no hay odio;..."⁶

La idea martiana, en que se manifiesta un nuevo concepto de enemigo, era diferenciar entre pueblo y gobierno español y convencer a sus compatriotas, habitantes cubanos y españoles de la Isla, igualmente, que en realidad su enemigo es común, el gobierno inaplicable de España, y que la conquista de la libertad de Cuba es un interés común de todos los habitantes de las tierras cubanas. Para justificar esta idea el Manifiesto de Montecristi pone una pregunta retórica — "¿Qué enemigos españoles tendrá verdaderamente la revolución?" —, muy típica del estilo de Martí, y después, analizando la situación de diferentes grupos sociales e instituciones, como por ejemplo el ejército, demuestra que, según su convicción, ni un grupo social, ni una de las instituciones españolas tiene reales intereses enemigos.

Según Martí ningún tipo de odio tiene base moral o política entre cubanos y españoles: "¿Ni con que derecho nos odiarán los españoles, si los cubanos no los odiamos? La revolución emplea sin miedo este lenguaje, porque el decreto de emancipar de una vez a Cuba de la ineptitud y corrupción irremediables del gobierno de España, y abrirla franca para todos los hombres al mundo nuevo, es tan terminante como la voluntad de mirar como a cubanos, sin tibio corazón ni amargas memorias, a los españoles que por su pasión de libertad ayuden a conquistarla en Cuba, y a los que con su respeto a la guerra de hoy rescaten la sangre que en la de ayer manó a sus golpes del pecho de sus hijos."⁷

No nos gustaría confundir las esperanzas y suposiciones ideológicas de José Martí con las realidades de la Guerra de Independencia. El fin del *Manifiesto de Montecristi* fue la legalización de la lucha independista y la creación de condiciones políticas e ideológicas favorables para ella. Pero, al contrario con los planes originales de Martí, la Guerra de Independencia era una contienda larga y dura, y no se limitó a las

confrontaciones militares de los dos ejércitos, sino se extendió sobre el pleno territorio de la Isla, tocaba toda la población y devastaba la economía. Bajo estas condiciones el concepto martiano de enemigo se podía abrir camino solo parcialmente, y fueron períodos cuando parecía que las relaciones cubano-españolas se empeoraran irremediabilmente. El desencadenamiento del odio mutuo, en parte, era consecuencia lógica de los métodos aplicados en una guerra sin frentes y batallas regulares: la hostilización permanente al enemigo y a sus posibles aliados, es decir: la población civil, y la destrucción de su base económico.

En un país, donde la decisión sobre la pertenencia nacional era básicamente cuestión de voluntad libre del individuo en aquellos tiempos, tenía especial importancia, junto a los campos de batalla, el otro frente, la propaganda que intentaba ganar los corazones y las opiniones. La propaganda española, por ejemplo, reanimaba el peligro de la guerra de razas, y para ganar "la gente buena" divulgaba que la insurrección cubana era obra solamente de unos cuantos negros, bandidos en su mayoría, con el auxilio de blancos miserables y sin influencia en el país. Mucha gente daba crédito a esas informaciones hasta cierto tiempo en la península ibérica y en la parte occidental de Cuba. Otro medio, frecuentemente usado por los jefes del ejército español y la prensa, estaba el engrandecimiento de los éxitos militares propios y el desprecio sistemático al otro lado, más simplemente: la falsificación de los boletines de guerra. Las posibilidades de la prensa separatista fueron más limitadas, la propaganda separatista era más vocal que escrita.

La opinión pública y el concepto popular sobre el enemigo se manifestaba mejor en las coplas, nacidas en gran número en ambos campos y cantadas en cafés, bodegas y casas particulares, que en la prensa. Algunos ejemplares de este tipo de poesía nos ofrecen un imagen sobre las características de la ideología popular.

En los comienzos de 1896 una canción popular, de autor anónimo, reflejaba la situación de la guerra y los anhelos cubanos en el modo siguiente:

"Martínez Campos creía
que Cuba iba a ser de España,
recorriendo la montaña con piezas de artillería.
Y Maceo le decía:
váyase usted a La Habana
yo con mi tropa cubana
y Máximo Gómez al frente,
hago a Cuba independiente
con pólvora americana."⁸

Mas tarde, en el verano de 1898, en la ciudad cercada por tropas americanas y cubanas de Santiago de Cuba, la musa popular resumió en esta forma la misión desafortunada del almirante Cervera:

"Aquí ha llegado Cervera
con su escuadra sin carbón
y en el Morillo lo espera
el almirante Sansón"⁹

Otra copla cubana, en ritmo de rumba, hizo alusiones a las falsificaciones que caractericaban los boletines de guerra y, en general, las informaciones del frente publicadas en la prensa proespañola hasta, prácticamente, los fines de la guerra.

"Se mataron cien
y quinientos más
y por nuestra parte
no hubo novedad.
Tiritos aquí
tiritos allá;
y por nuestra parte
un caballo muerto
y sin novedad
El corresponsal"¹⁰

Una copla vulgar y proespañola, divulgada cuando las tropas de Antonio Maceo acercaron a La Habana durante su campaña de invasión al occidente, intentó reforzar la confianza de los habitantes de la capital en el poder español:

"El que diga que Cuba se pierde
mientras Covadonga sea dueño de aquí
es un pillo, traidor, laborante,
canalla, insurrecto, cobarde, mambí"¹¹

Otra, más vulgar, manifestaba claramente el odio español hacia Antonio Maceo, el Titán de Bronce, y probablemente fue cantado exclusivamente por soldados peninsulares y voluntarios cubanos:

"Con las barbas de Maceo
vamos a hacer escobas
para barrer los cuarteles
de las tropas españolas."¹²

El instrumento más brutal y odioso que utilizaban los españoles a fin de aplastar la insurrección, fue, sin duda alguna, la tristemente célebre Reconcentración que afectaba directamente la población civil, campesina, y causaba la muerte de miles. No es casual que su introductor, el Capitán General Valeriano Weyler, se había convertido en símbolo del enemigo en la conciencia nacional cubana, en una figura

demoníaca quién personifica todo lo que es malo en el carácter español. En la historiografía y la literatura cubana le califican epítetos invidiosos: "cruel", "sangriento", "carnicero", etc., y su obra, la Reconcentración está comparado con los campos de concentración de los nazis¹³ o calificado como "sistema criminal empleado y desarrollado por los ejércitos yanquis en Viet Nam del Sur"¹⁴

No sólo el noble objetivo de la independencia o la situación militar hizo imposible la aceptación de la autonomía o cualquiera otra forma de colaboración por parte de los separatistas cubanos en los comienzos de 1898, sino, el envilecimiento de la contienda, también. La exacerbación de las relaciones entre los adversarios la demuestra bien la respuesta del Generalísimo Máximo Gómez, jefe del Ejército Libertador, al Capitán General Ramón Blanco quién, ya después de la declaración de guerra contra España por parte de los Estados Unidos, tuvo la curiosa idea de invitar a Gómez a colaborar con España frente a los americanos, tratando de reputar a éstos como enemigo común. Según el Capitán General, quién propuso una alianza formal y prometió armas, el problema cubano ha cambiado radicalmente. "Españoles y cubanos nos encontramos ahora frente a un extranjero de distinta raza, de tendencia naturalmente absorbente y cuyas intenciones no son solamente privar a España de su bandera sobre el suelo cubano, sino también exterminar al pueblo cubano, por razón de su sangre española." Gómez, en su respuesta, rechaza la idea de la raza ("Yo sólo creo en una raza: la humanidad; y para mí no hay naciones buenas y malas.") y declara que le asombra el atrevimiento del Capitán General a proponerle otra vez términos de paz porque "cubanos y españoles jamás pueden vivir en paz en el suelo de Cuba."¹⁵

Aunque durante toda la Guerra de Independencia, prácticamente hasta la terminación de la evacuación del ejército español, había amenazado el peligro que el odio mutuo, inducto por la guerra, se convertiría en enemigos irreconciliables a los cubanos y los españoles, el antiespañolismo cubano se evaporaba rápidamente en los comienzos del siglo XX y, gradualmente, se había desenvuelto un proceso de reconciliación entre las dos naciones. Después de los largos años de hostilidades el fenómeno parece sorprendente pero es un hecho histórico que la mayoría de la población española de la Isla no emigraba en el fin de la guerra, no seguía a los militares. Al revés, sucedió una inmigración masiva de españoles a Cuba en las primeras dos décadas de la era republicana y, no contando con algunos incidentes menores de carácter económico, cubanos y españoles podían vivir en paz en el país.

Muchos son los factores que jugaban cierto papel en la transformación de las relaciones cubano-españolas. Ante todo, con la cesación de la dominación colonial española se expiró la causa principal de la hostilidad política, los contactos personales y familiares habían vuelto en su curso normal. El desarrollo acelerado de la economía cubana, basado en el florecimiento de la monocultura azucarera que necesitaba más y más mano de obra, ofreció posibilidad favorable a los españoles inmigrantes de acomodarse en la sociedad cubana. Es cierto que en la formación de la nueva actitud

cubana hacia los españoles tenía importancia predominante la presencia de un peligro nuevo, la penetración norteamericana que se manifestaba en todas las esferas de la vida y, después de un corto período de incertidumbre y apatía política, provocó, ante todo en círculos intelectuales, reacciones de defensa. La defensa de la identidad nacional cubana había promovido la revalorización parcial del pasado hispano de Cuba, y, de otro lado, resultaba la transformación gradual del concepto de enemigo. En este proceso de reforzamiento de la identidad nacional tenía especial importancia la divulgación del ideario, antes poco conocido, de José Martí, la popularización de su concepto de enemigo, sus fines revolucionarios y antimperialistas.

Juan Gualberto Gómez, uno de sus amigos e íntimos colaboradores, analizando las causas de la desviación de la revolución de 1895, ya en 1902 llamó la atención que Martí nunca odiaba ni España ni al pueblo español, él consideraba como enemigo solamente el gobierno que no reconoció el derecho del pueblo cubano a la independencia. Esta diferencia esencial contenía *a priori* la posibilidad ideológica de reconciliación entre los dos pueblos después de adquirir la independencia cubana:

"Lo primero que se nota, cuando se examina el carácter de la propaganda de Martí, así cuando inició los trabajos para constituir el Partido Revolucionario como durante tres años en que, a su frente, dirigió la conspiración por la independencia, es el cuidado exquisito que lo mismo en sus palabras que en sus actos pone el propagandista incansable en despojar a la obra revolucionaria de todo aspecto de enemiga irreconciliable hacia el español y de odio a España. "Cuba debe ser libre; Cuba tiene derecho a ser independiente; Cuba ha llegado a la mayoría de edad y necesita emanciparse; la dominación de una monarquía vetusta no puede subsistir ya en una joven tierra americana, digna de gobernarse a sí misma": esas son afirmaciones en que se basa la razón de ser del Partido Revolucionario Cubano, que se lanza a la pelea al grito de ¡Viva Cuba libre!; pero que se abstiene, por reflexiva voluntad, de gritar como en otras ocasiones, ¡Muera España! La diferencia es esencial. En la proscripción de este grito, va envuelto el sentido de tida una política nueva. Ya no se trata de expulsar para siempre a los españoles de la Isla, ni de hacer de ella la eterna enemiga de España. Se trata de derrocar un régimen caduco, y nada mas, y para ello se procede de tal modo que sea posible hasta el concurso del propio español, al que se promete que la tierra redimida por el esfuerzo de sus hijos, será para todos los que habitan y quieren hacerla su patria."¹⁶

La argumentación de Juan Gualberto Gómez no simplificaba el ideario martiano al concepto de enemigo del Maestro, sino, puso de relieve sus raíces españoles y los rasgos característicos de su republicanismo, también, evocando la idea martiana de una república eminentemente latina, patria común de todos sus habitantes. El hecho que José Martí no fue solamente el líder político e ideólogo de la lucha contra la dominación española, sino, en el mismo tiempo, fue un *sui generis* escritor hispano quién conocía muy bien la cultura española y publicaba sus obras en castellano, ofrecía la posibilidad a los intelectuales cubanos durante el siglo XX de interpretar a

José Martí como el campeón máximo de la libertad cubana y, en el mismo tiempo, un amigo sincero del pueblo español, un representante sobresaliente de las relaciones culturales que ligan las dos naciones.

“Libertador sin ira se ha llamado a José Martí. Nada más cierto, ni más justo. El sentido amoroso de la vida es la clave profunda de la compleja y luminosa personalidad del impar cubano. Ni siquiera rezumó odios ni rencores para quienes ofendieron su tierna adolescencia y sojuzgaron implacablemente su patria. Supo discernir la raíz social de la ofensa y el substrato histórico de la opresión. Su apostólico combate no fue contra el pueblo español: fue, como ya precisé, contra la dominación colonial de España. Nadie, antes de él, se percató tan lúcidamente de esa dualidad, ni nadie, después de él, logró desentrañarla con tan singular limpidez. De ahí que, aun en la acritud de la batalla, tuviera para España, en su corazón traspasado, «un lugar todo Aragón, franco, fiero, fiel, sin saña». Y estimara, a la par, a quien de un revés echara por tierra a un tirano, fuera cubano o aragonés.¹⁷ — dice Raúl Roa en 1953 en un ensayo, escrito con motivo del centenario de natalicio del Apostol de la libertad cubana, sobre el españolismo de José Martí. Es claro que lo que se refiere la interpretación del concepto de enemigo de Martí, Roa no sobrepasa la argumentación de Juan Gualberto Gómez. La novedad de su obra es el uso de la *teoría marxista de dos naciones* para justificar el españolismo de José Martí: “Dos Españas hubo entonces, como dos Españas coexisten hoy. La España de Martí fue la España de los comuneros de Castilla y la del siglo de oro, la de Fray Bartolomé de las Casas y Vasco de Quiroga, la de Nicolás Estévez y Federico Capdevila, la de su padre valenciano y la del gallego mambí. [...] La otra España —la dura, sombría y petrificada España de Felipe II— le fue radicalmente ajena, como le fue ajeno el México de Porfirio Díaz, la Venezuela de Guzmán Blanco y la Guatemala de Barrios. [...] “No es la España de José Martí esa que le ha erigido una estatua que auspició la república para sustituir el monumento irreverentemente consagrado a Cuba en la efigie de Machado por el dictador Primo de Rivera. Ni tampoco esa que ha plasmado, con farisáica intención, su radiante efigie en la Cripta de Don Quijote. La España de José Martí es que honra su genio y sacrificio por boca de Miguel de Unamuno, Fernando de los Ríos, Juan Ramón Jiménez, Benjamín Jarnés, Federico de Onís, José Gaos y Juan Larrea, figuras todas de la más alta jerarquía en el mundo de la cultura y espíritu todos creyentes en la libertad.”¹⁸

La interpretación de Raúl Roa, entonces, no deja dudas que Martí tenía proximidad espiritual no con la entera herencia cultural y política de España, sino solamente con sus tradiciones progresistas, y, en su época, sus aliados espirituales fueron los modernistas, los representantes de la llamada generación de '98.

El aspecto español es la cara gloriosa de '98 en la conciencia nacional cubana. Representa una lucha victoriosa por la liberación nacional que llena la memoria colectiva con héroes y mártires, poemas heroicos y anécdotas cariñosas. Las contradicciones y hostilidades, que caracterizaron los contactos de los dos países

durante la guerra independista, históricamente son admisibles, y, a pesar de algunas disputas de interpretación entre historiadores profesionales, ya hubieron perdido su importancia práctica en todas las esferas de las relaciones. Pero la otra cara de '98, su aspecto americano, es más complicado e inaceptable para el sentimiento nacional cubano.

Los Estados Unidos siempre, desde los comienzos de sus contactos con Cuba en la segunda mitad del siglo XVIII, había sido centro de atracción e impulsión para el país antillano. Sus habitantes, y, sobre todo, sus intelectuales, siempre habían observado el gran vecino del Norte con sentimientos ambivalentes. Su riqueza económica, el nivel de vida de sus habitantes, sus instituciones democráticas y la libertad del individuo siempre había inducido admiración, y había representado fines de alcanzar. Y su poder, la influencia económica y, más tarde, política de sus círculos dominantes siempre había animado miedos y rechazo. Esta ambivalencia de sentimientos hacia los Estados Unidos manifestaba bien claro entre 1895-1898, durante la última guerra de independencia de los cubanos.

Los precursores de la independencia cubana e importantes grupos de los líderes de las dos guerras de independencia aspiraron a contar con la generosidad y el apoyo de los Estados Unidos. Aunque conocían la teoría de "la fruta madura" y la línea política norteamericana respecto a Cuba, que en el siglo XIX oscilaba entre dos términos: o los Estados Unidos dominan la Isla o ésta permanece bajo la dominación española, muchos de ellos tenían confianza casi ciega en la generosidad del vecino norteamericano. No pocos de ellos fueron partidarios del anexionismo, tendencia predominante entre los grupos dirigentes de la Guerra de los Diez Años.

Martí, muy por el contrario, con un conocimiento minucioso de la historia y la vida cotidiana de la república vecina, del carácter de sus gobernantes, de la política desenvuelta por éstos en lo interno y en lo internacional, de las ambiciones sin límites de sus círculos económicos dominantes, de las virtudes y defectos de su pueblo, tuvo dudas y reservaciones muy decididas respecto a los Estados Unidos y señaló precisa y certeramente a sus compatriotas qué actitud convenía que adoptaran con la América anglosajona, durante la guerra revolucionaria por la independencia, primero, y después en la república. La esperanza de Martí era una victoria rápida de los insurrectos sobre el ejército español, no sólo a fin de minimalizar los sacrificios humanos y materiales, sino, también, prevenir e impedir que los Estados Unidos interviniera en los asuntos cubanos. Martí, como político sabio, en sus manifestaciones públicas, hechas ya después del desencadenamiento de la guerra independista, declaraba su fe en la buena voluntad de los Estados Unidos, acentuaba la similitud entre la lucha independista cubana y la americana del siglo XVIII, hizo alusiones a los deberes morales del pueblo americano pero no formulaba demandas concretas:

"Los Estados Unidos, por ejemplo, preferirían contribuir a la solidez de la libertad de Cuba, con la amistad sincera a su pueblo independiente que los ama,..." — escribe en

la carta dirigida al New York Herald, en que explicaba los objetivos de la revolución cubana. En otro lugar de la obra mencionada, Martí pone de relieve su idea preferida, muy utópica, que el establecimiento de la república independiente es una obligación del pueblo cubano con América y con el mundo porque ésta podría ser el centro del comercio libre para tres continentes. Lógico es que esta empresa heroica merece contribuciones: "A los pueblos de la América española no pedimos aquí ayuda, porque firmará su deshonra aquel que nos la niega. Al pueblo de los Estados Unidos mostramos en silencio, para que haga lo que deba, estas legiones de hombres que pelean por lo que pelearon ellos ayer, y marchan sin ayuda a la conquista de la libertad que ha de abrir a los Estados Unidos la Isla que hoy le cierre el interés español."¹⁹

La verdadera actitud martiana respecto a los Estados Unidos, como lo conocemos de su carta dirigida poco antes de su muerte a su amigo mexicano, Manuel Mercado, era otra: la famosa "*actitud de David*" que, más tarde, después de la victoria de los guerrilleros de Fidel Castro, se convirtió en la base oficial del antimperialismo cubano.

La verdadera misión latinoamericana para él era "...impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América. Cuanto hice hasta hoy, y haré, es para eso. En silencio ha tenido que ser y como indirectamente, porque hay cosas que para lograrlas han de andar ocultas, y de proclamarse en lo que son, levantarían dificultades demasiado recias para alcanzar sobre ellas el fin." — escribe en la carta famosa. De verdad, este texto es más que una carta personal, lleno de confesiones; es un testamento político que demuestra claramente que Martí, mucho antes que la mayoría de los contemporáneos, reconoció el peligro significado por los Estados Unidos para Cuba y para América Latina.

Martí presintió que la penetración de los Estados Unidos a Cuba puede servir como uno de los posibles puntos de partida para una expansión más amplia en América Latina. En su ideario el rechazo de todas las formas posibles de la anexión y el establecimiento de la república independiente no es sólo la manifestación de la demanda justa de independencia de su nación, sino, también, es un instrumento de defensa de la otra América, la "Nuestra América".

"Las mismas obligaciones menores y públicas de los pueblos — como éste de Vd. y mío — más vitalmente interesados en impedir que en Cuba se abra, por la anexión de los imperialistas de allá y los españoles, el camino que se ha de cegar, y con nuestra sangre estamos cegando, de la anexión de los pueblos de nuestra América, al Norte revuelto y brutal que los desprecia, — les habrían impedido la adhesión ostensible y ayuda patente a este sacrificio, que se hace en bien inmediato y de ellos. Viví en el monstruo, y le conozco las entrañas: — y mi honda es la de David."²⁰ [...] "La guerra de Cuba, realidad superior a los vagos y dispersos deseos de los cubanos y españoles anexionistas, a que sólo daría relativo poder su alianza con el gobierno de España, ha venido a su hora en América, para evitar, aun contra el empleo franco de todas esas

fuerzas, la anexión de Cuba a los Estados Unidos, que jamás la aceptarán de un país en guerra, ni pueden contraer, puesto que la guerra no aceptará la anexión, el compromiso odioso y absurdo de abatir por su cuenta y con sus armas una guerra de independencia americana."²¹

José Martí, entonces, en los comienzos de la lucha armada consideraba que Cuba tenía *un enemigo inmediato pero dos peligros actuales*. El artículo ya mencionado de Juan Gualberto Gómez, defendiendo el ideario martiano en la situación nueva que resultaba la intervención y la ocupación norteamericana, puso de relieve estas características del ideario martiano: "Las dos grandes ideas directoras del movimiento de Ibarra y Baire fueron, pues, la de despojar a la Revolución de todo sentido de irreconciliable enemiga a España o a los españoles, y la de evitar en lo posible la intromisión de elementos de otra raza en una contienda que tenía por objeto crear una república latina más, y no acrecentar en América la influencia y el poderío de los sajones."²²

Lo que se refiere la opinión de los otros dirigentes de la Guerra de Independencia, los líderes militares más sobresalientes — Antonio Maceo, Máximo Gómez, Calixto García —, sin conocimiento del contenido de su carta privada a Manuel Mercado, tenían la misma opinión que José Martí sobre los peligros que habían amenazado la independencia cubana, compartían, en líneas generales, su concepción de dos peligros. El más claro y explícito fue la opinión de Antonio Maceo: "De España jamás esperé nada; siempre nos ha despreciado y sería indigno que pensase en otra cosa. La libertad se conquista con el filo del machete; no se pide; mendigar derechos es propio de cobardes, incapaces de ejercerlos. Tampoco espero nada de los americanos, todo debemos cifrarlo en nuestros esfuerzos; mejor es subir o caer sin ayuda, que contraer deudas de gratitud con un vecino tan poderoso."²³ — escribía a un amigo suyo en el verano de 1896.

Menos reservaciones tenían los dirigentes políticos de la lucha independista, los miembros del gobierno de la llamada República en Armas y los de la representación en el extranjero, la Delegación del Partido Revolucionario Cubano en Nueva York. Aunque la historiografía cubana mencionalo muy pudorosamente, según nuestra opinión es claro que la mayoría de ellos, y muy especialmente los miembros de la representación en extranjero, trabajaban no sólo para ganar la buena voluntad del pueblo y gobierno de los Estados Unidos, sino, también, hicieron todo lo posible para promover algún tipo de intervención, favorable al asunto cubano. En 1898, después de la Resolución Conjunta del Congreso norteamericano, que reconoció el derecho del pueblo cubano de ser libre pero no reconoció ni la beligerencia cubana ni las autoridades políticas de los insurgentes, la opinión dominante de los dirigentes la caracterizaba un optimismo moderado. Consideraban que la Resolución Conjunta y la declaración de guerra contra España de los Estados Unidos estableció una alianza de hecho entre cubanos y norteamericanos y pusieron el ejército mambí incondicionalmente, sin garantías formales, al lado del ejército norteamericano.

Aunque algunos, como por ejemplo Calixto García, tomaban en cuenta los peligros de la situación, el optimismo mencionado se manifestaba en declaraciones públicas y privadas, igualmente. Lo demuestra bien la Proclama de Bartolomé Masó, presidente de la República en Armas, publicada ya después de la declaración de la guerra por los Estados Unidos, en 28 de abril de 1898:

"La grandiosa Revolución iniciada por José Martí, el 24 de Febrero de 1895, está para triunfar con la magnánima ayuda de los Estados Unidos; nuestras armas, jamás vencidas por los españoles en tres años de luchas, pronto habrán conquistado la victoria." [...] "Armas, municiones y provisiones llegan para nosotros, de la patria de Washington y Lincoln. Unidos cubanos y americanos concluiremos con la dominación española en Cuba"²⁴

Similar optimismo caracteriza la carta, ya mencionada, de Máximo Gómez al Capitán General Ramón Blanco: "...hasta el presente sólo he tenido motivos de admiración hacia los Estados Unidos. He escrito al Presidente McKinley y el Gral. Miles, dándoles gracias por la intervención americana en Cuba."²⁵

La confianza de los dirigentes de la lucha independentista empezaba disminuirse en sus aliados norteamericanos solamente después de la ocupación de Santiago de Cuba, desde cuando una serie de incidentes entre los dos ejércitos, y, más tarde, entre los representantes políticos de la República en Armas y las autoridades de la ocupación norteamericana, despertaban dudas respecto a los intentos políticos futuros de los Estados Unidos.²⁶

Pero la desilusión aun no resultaba una transformación inmediata del imagen de enemigo. La población recibía a los norteamericanos como libertadores. Según el historiador José Luciano Franco, testigo personal de aquella época, "el ejército americano fue bien recibido, contra todo lo que diga todo el mundo; porque el odio concentrado de Cuba desde años era contra los españoles; se tomó en ese momento por el pueblo como una cosa libertadora. Había, en comparación con España, un idealismo cubano, considerando al norteamericano el mejor del mundo."²⁷

La base fundamental de cada clase de evaluaciones cubanas de '98 es la fuerte convicción que el pueblo cubano esencialmente ya ganaba la guerra sobre España cuando los Estados Unidos intervinieron. Bajo ese respecto nunca fueron significantes las diferencias de opiniones entre diversas tendencias intelectuales o políticas. La cuestión de principios siempre había sido la valoración del papel desempeñado por los Estados Unidos, y, sobre todo, la apreciación de sus intentos políticos en la guerra y durante los años de la primera ocupación de la Isla (1898-1902).

La tendencia conformista del pensamiento político cubano reconocía que los Estados Unidos desempeñaba un papel acelerativo en la conquista de la victoria y su actuación, a pesar de las dificultades innegables que surgieron en las relaciones cubano-americanas después de la guerra, al fin y al cabo, era la garantía de la independencia cubana. Este concepto se manifiesta, por ejemplo, en la *Historia de la nación cubana*, obra representativa del llamado período neocolonial:

“La guerra hispano-cubana (conviene subrayarlo) había avanzado mucho en favor de las armas cubanas, a pesar de la superioridad numérica de España, como puede apreciarse en otro lugar de esta *Historia*. Tarde o temprano Cuba vencería; y al mediar los Estados Unidos en la contienda, la lucha de los insurrectos había ganado para su causa ventajas materiales que permiten asegurar que de ningún modo puede afirmarse que sólo la acción norteamericana hubiera logrado la victoria sobre los ejércitos españoles; aunque es innegable que la precipitó, y que se obtuvo en mucho menos tiempo que en el que la hubieran alcanzado los mambises solamente con sus recursos.”²⁸

Pero ya desde los comienzos del siglo XX había surgido una tendencia antimperialista, basada, en principio, en el antimperialismo martiano y, más tarde, en una amalgama de martianismo y marxismo, en el pensamiento político cubano que puso en duda la necesidad de la intervención norteamericana en la guerra y empezaba acentuar los fines imperialistas de los Estados Unidos con respecto a Cuba. Gradualmente tomaba cuerpo la idea que – según la frase famosa del historiador Emilio Roig de Leuchsenring – Cuba no debe su libertad a los Estados Unidos; que la historia republicana del país hubiera sido otra, si hubiéramos acabado solo su guerra de independencia; que la tragedia cubana es la gran curva de su historia: en el fin de su guerra libertadora pasó de la condición de colonia de España a la condición de colonia de Estados Unidos.

La época que tomaba comienzo en 1959 con la victoria de los guerrilleros de Fidel Castro y se caracteriza por el establecimiento de un régimen comunista en Cuba había resultado un período nuevo, aunque no sin antecedentes, en la evaluación cubana de '98. La ruptura de las relaciones con los Estados Unidos hizo fortalecer la concepción de la victoria arrebatada que había sido presente en la conciencia nacional ya desde los comienzos de nuestro siglo, y, simultáneamente, designando los nuevos acentos de la historia nacional, se había sucedido la transformación parcial del concepto de enemigo.

Para resumir los rasgos característicos de esta nueva interpretación de '98, sin citar los muchísimos discursos de Fidel Castro o la cantidad de artículos y libros, obras propagandísticas, históricas y literarias, cuales la habían seguido divulgando, basta recordar el punto de vista del primer congreso del Partido Comunista de Cuba [PCC] que, en 1975, hizo un análisis del camino histórico de la revolución y oficializó la concepción cubana sobre el año del desastre.

El punto de partida del discurso pronunciado por Fidel Castro en el congreso es que el pueblo cubano para cumplir su destino histórico, es decir: ser el primer país verdaderamente libre del hemisferio americano, “hubo de salvar obstáculos que en un tiempo parecieron invencibles.” Su historia es una historia continua de guerras y revoluciones coherentes por la independencia y la libertad, por las cuales tenía que enfrentarse ya durante su Guerra de Independencia con una potencia grande bajo condiciones muy difíciles: “Sin recursos, sin suministros, sin logística, con una población que apenas rebasaba el millón y medio de habitantes, el pueblo de Cuba

combatió trecientos mil soldados coloniales. España era entonces una de las primeras potencias militares de Europa."

El discurso de Castro repite la opinión dominante de la historiografía cubana que la intervención militar norteamericana no era necesario para asegurar la libertad de la Isla porque para 1898, cuando se produjo, los mambises prácticamente ya ganaron la guerra. "España estaba exhausta, sin recursos ni energía para continuar la guerra. El ejército español ya sólo controlaba las grandes plazas. Los revolucionarios dominaban todo el campo y las comunicaciones interiores. Muchos prestigiosos generales habían sido derrotados a lo largo de la contienda."²⁹

Un principio de clave de este parte del discurso es la "*actitud de David*" y su contrapunteo, la activa hostilidad del monstruo del norte respecto de la libertad cubana.

Según Castro: "Esta batalla la libró el pueblo cubano con sus propias fuerzas, sin la participación de ningún otro estado latinoamericano, y con la activa hostilidad del gobierno de Estados Unidos contra el esfuerzo de los emigrados cubanos para suministrar armas a los combatientes. Sí tomaron parte activa en la lucha por nuestra independencia ciudadanos procedentes de otros pueblos hermanos, que vinieron por su propia cuenta a combatir por la libertad de nuestra patria. Símbolo de todos ellos fue el ilustre dominicano Máximo Gómez, que alcanzó el grado de General en jefe de nuestro Ejército. Bellas páginas de solidaridad internacionalista escribieron estos hombres en los campos de Cuba."³⁰

Pero la lucha heroica no pudo conquistar la libertad. Según Castro: "En 1902 el país simplemente había cambiado de amo."³¹ El único resultado de los sacrificios populares fue que "...la isla no pudo ser de inmediato anexada; se le concedió la independencia formal el 20 de mayo de 1902, con bases navales norteamericanas y con la enmienda constitucional impuesta, que entre otras cosas daba a Estados Unidos el derecho a intervenir en Cuba."³²

La tesis oficial del primer congreso del PCC sobre la fundamentación, carácter y obra de la revolución cubana, basada en el discurso de Fidel Castro, formulaba la versión definitiva del concepto sobre la Guerra de Independencia y la significancia de '98: "Pero esta guerra, a pesar de las campañas victoriosas de las armas cubanas que condujeron a la derrota del colonialismo español y a un relativo paso de avance en nuestro proceso histórico, no culminó en la conquista de la verdadera independencia nacional ni, mucho menos, en la instauración de la república democrática y progresista por lo que pelearon nuestros mambises. La victoria le fue arrebatada a nuestro pueblo por la intervención del imperialismo norteamericano, cuyo peligro habían denunciado ya nuestros próceres más avizores, en primer lugar José Martí."³³

Se ve que el primer congreso del PCC no completaba con elementos nuevos la concepción ya antes existente sobre la Guerra de Independencia, solamente la ponía en un contexto nuevo, fortaleciendo los acentos revolucionarios y antimperialista del destino cubano. Podría decir que resoluciones de partidos no pueden influenciar

profunda y duraderamente la conciencia nacional de un país. Es verdad. Pero la importancia de la resolución de 1975 se esconde en un hecho independiente de regímenes sociales y políticos. No sólo oficializaba, sino, también, reflejaba la profunda convicción popular e intelectual que el verdadero desastre de '98 sufría Cuba. El desastre de una victoria desafortunada, arrebatada e incompleta que es, a la vez, fuente de orgullo y tristeza para siempre.

Notas

¹ Véase p. e.: LAVIANA CUETOS, María Luisa: *La América española, 1492-1898. De las Indias a nuestra América*. Historia 16. Temas de Hoy. Madrid, s. a. [1996], 136-138.

² Véase p. e.: MARTÍNEZ ARANGO, Felipe: *Cronología crítica de la guerra hispano-cubanoamericana*. Instituto Cubano del Libro, Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, 1973.

³ FONER, Philip S.: *La guerra hispano-cubano-norteamericana y el surgimiento del imperialismo yanqui*. t. I-II. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1978.

⁴ *Historia de la nación cubana*. Editorial Historia de la Nación Cubana, S. A., La Habana, 1952. t. VI, 435

⁵ MARTÍ, José: *Antología Mínima*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1972., t. I, 180.

⁶ Ibid., 183.

⁷ Ibid., 184-185.

⁸ FRANCO, José Luciano: *Antonio Maceo. Apuntes para una historia de su vida*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1973., t. III., 22.

⁹ POUMIER, María: *Apuntes sobre la vida cotidiana en Cuba en 1898*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975., 127.

¹⁰ POUMIER, María: *op. cit.*, 126-127.

¹¹ FRANCO, José Luciano: *op. cit.*, t. III., 27.

¹² FRANCO: José Luciano: *op. cit.*, t. III., 32.; véase aún: POUMIER, María: *op. cit.*, 128.

¹³ *Historia de Cuba*. Dirección Política de las F.A.R., La Habana, 1968., 412.

¹⁴ LE RIVEREND, Julio: *Historia de Cuba*. Editado por el Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, La Habana, 1975., 104.

¹⁵ *Historia de la nación cubana*, t. VI, 426-427.

¹⁶ GÓMEZ, Juan Gualberto: La revolución del 95: sus ideas directoras; sus métodos iniciales y causas que desviaron de su finalidad. IN: *La lucha ant imperialista en Cuba*. La Habana, Instituto del Libro, 1976., 6.

¹⁷ ROA, Raúl: *Retorno a la alborada*. Editora del Consejo Nacional de Universidades, Universidad Central de las Villas, 1964, t. II, 117-118.

¹⁸ Ibid., 118-119.

¹⁹ MARTÍ, José: *op. cit.*, t. I, 204 y 207-208.

²⁰ MARTÍ, José: *op. cit.*, t. I, 209-210.

²¹ Ibid., 210-11

²² GÓMEZ, Juan Gualberto: *op. cit.*, 7.

²³ FRANCO, José Luciano: *op. cit.*, t. III., 237.

²⁴ Cita: *Historia de la nación cubana*, t. VI, 424.

²⁵ *Ibid.*, 427.

²⁶ El primer incidente serio fue la exclusión de las tropas cubanas y al general Calixto García de la ceremonia de rendición de Santiago de Cuba. Después sucedieron muchos otros, p. e. el escándalo de la ceremonia funeraria de Calixto García en diciembre de 1898, la disolución del Ejército Libertador y la "Asamblea del Cerro", etc. El signo más temedero para los dirigentes cubanos fue que el gobierno de los Estados Unidos no reconocía como legal ni una autoridad cubana y no les invitaron a la conferencia de paz en París, tampoco.

²⁷ POUMIER, María: *op. cit.*, 187.

²⁸ *Historia de la nación cubana*, t. VI, 422.

²⁹ *Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba. Memorias*. La Habana, 1976., t. I, 16.

³⁰ *Ibid.*: t. I, 16.

³¹ *Ibid.*: t. I, 17.

³² *Ibid.*: t. I, 16-17.

³³ *Ibid.*: t. II, 31.



B 182786

LISTA DE PARTICIPANTES

Excmo. Sr. D. *Fernando Perpiñá-Robert*, Embajador de España, Budapest
Fernando García de Cortázar, Universidad de Deusto, San Sebastián, España
Pedro Cerezo Galán, Universidad de Granada, España
José-Carlos Mainer, Universidad de Zaragoza, España
Dezső Csejtei, Universidad József Attila, Szeged, Hungría
Dóra Faix, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría
István Szilágyi, Universidad de Veszprém, Hungría
Imre Garaczi, Universidad de Veszprém, Hungría
Zoltán Kalmár, Universidad de Veszprém, Hungría
María Dolores Albiac Blanco, Universidad de Zaragoza, España
Gabriella Menczel, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría
László Scholz, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría
Csaba Csuday, Universidad Católica Pázmány Péter, Budapest, Hungría
Thomas Mermall, Brooklyn College of The City University of New York,
Estados Unidos de América
Mária Gerse, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría
Erzsébet Dobos, Escuela Superior de Comercio Exterior, Budapest, Hungría
Tamás Kiss, Universidad Janus Pannonius, Pécs, Hungría
Francisco Martín, Universidad de Siena, Italia
Ana Orenge, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría
Éva Simon, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría
László Vasas, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría
Ferenc Fischer, Universidad Janus Pannonius, Pécs, Hungría
György Kukovecz, Universidad József Attila, Szeged, Hungría